

**LA DISTANCIA DEL PUNTO DE VISTA EN
LAS PINTURAS ITALIANAS Y FLAMENCAS**

Juan Cordero Ruiz

1. SEMEJANZAS Y DIFERENCIAS EN LAS OBRAS PICTÓRICAS.

Existen diferencias muy evidentes entre los estilos pictóricos italianos y flamencos; ello se puede comprobar hasta con una mirada poco experta. Semejanzas y diferencias son temas muy usuales en el estudio de la historia del arte. Con independencia (o mejor, como complemento) de la información documental que acredita lugares, fechas y autorías, el experto utiliza los rasgos de la semejanza estilística para clasificar las obras pictóricas del pasado. Distinguir las características de los estilos de las grandes escuelas y sus autores, constituye uno de los principales objetivos de los estudiantes de las bellas artes. En este escrito pretendemos fijarnos solamente en un factor diferencial, el producido por las variadas distancias del punto de vista del pintor ante la escena representada.

Las constantes que permanecen por encima de los cambios accidentales de temas, formatos, procedimientos, técnicas y personalidades, son las señas de identidad de un estilo, de una época, de una región, incluso de un artista.

Son muchos los parámetros que deben utilizarse para establecer estas similitudes y diferencias, formulándose como un canon o conjunto de caracteres definitorios de un estilo, y que establecen, dentro de la singularidad de cada grupo, sutiles elementos comunes.

Los grandes especialistas, profundizando, van más allá, y son capaces por unas huellas, apenas perceptibles para el profano, de establecer no solo la autoría de una obra, sino el momento cronológico en la biografía de su autor; su estilo o temperamento como gustaba decir a Wölfflin. Hay algunos, como el francés H. Taine, que llegarían a vincular el estilo de una obra, siempre con un grupo, y con el lugar geográfico donde se produjo; habiendo otros, como Gombrich, que solo se explican la historia de la pin-

tura por las características de “como cada obra está relacionada, por imitación o por contradicción, con lo precedente”; y llega a decir refiriéndose a las notas diferenciales de las obras: “el impulso de diferenciarse puede no ser el mayor y más profundo elemento en las dotes de un artista, pero raramente suele faltar”. Y Herbert Read considera que toda la historia del arte no es más que “una historia de modos de percepción visual, o las diversas maneras de cómo el hombre ha visto el mundo”.

Los elementos “diferenciales” en que se basan los expertos para estas identificaciones, tienen un sólido soporte en la experiencia que da la familiaridad y el trato frecuente con muchas obras de autores bien conocidos; hay algunos caracteres tan persistentes, que su contagio (pese al “impulso de diferenciarse” del artista, según Gombrich) se extiende no solo de maestros a discípulos, sino que se expande por todo un sector o una región, marcándole con su huella. Podemos parangonar este hecho con la experiencia que adquirimos cuando hemos convivido y tratado a muchas personas de un lugar, que luego seremos capaces de reconocer sus semejantes fuera de su contexto por mínimos rasgos, ademanes, expresiones o acentos fonéticos. Y no solo se distinguen los grandes grupos étnicos y raciales, sino también se establecen distinguos entre individuos de provincias y pueblos cercanos.

2. EL ESPACIO EN LAS PINTURAS DE LA ESCUELA ITALIANA Y EN LAS PINTURAS DE LA ESCUELA FLAMENCA.

Presentamos dos obras pictóricas con ciertas semejanzas: tienen el mismo tema de la Anunciación, realizadas ambas en la segunda mitad del siglo XV, la primera en 1482 y la segunda en 1495. Pero los autores tienen distinto origen y maneras que



Fig. 1. Anunciación por Hans Memling

los diferencian: Hans Memling, aunque nacido cerca de Frankfurt, se instala en Brujas y es considerado uno de los más representativos pintores de la escuela flamenca, pintando principalmente al óleo sobre tabla, lo que le permite ese preciosismo cercano y minucioso; Cima da Conegliano pertenece al círculo de pintores venecianos y pintó esta gran tabla al temple, como casi todas sus obras, lo que le permite gran amplitud que distancia las formas.

Pero nuestro objetivo, al mostrarlas aquí, solo persigue destacar el contraste que las diferencia al expresar un espacio pictórico o perspectiva. Y, dentro de la perspectiva, la característica del punto de vista, cerca y alto de Memling, frente al punto de vista distante y bajo de Cima da Conegliano. Si la influencia de estas diferencias del punto de vista, no es perceptible ahora por el lector, confiamos que al final de este texto lo perciba más claramente.

Hoy pretendemos centrar nuestra atención en un hecho que venimos constatando hace tiempo. Nos reafirmamos aquí en la hipótesis de que el espacio pictórico (o simplemente la perspectiva) no es un hecho común y uniforme en todas las épocas ni en todos los pintores, sino que, a fuerza de ser concebida de muy variadas maneras y con notas personales, constituye un rasgo definitorio, que caracteriza a cada autor y, por ende, a cada época y escuela.

Con esta premisa nos adentramos en el estudio demostrativo de dos grandes grupos ya bien conocidos y clasificados en la historia del arte. Nos referimos a la pintura italiana y a la pintura flamenca. Y para concretar más en este amplio panorama, nos ceñiremos a la pintura italiana (particularmente veneciana) y a la pintura flamenca, comprendidas ambas entre los siglos XV y XVIII.

Es bien conocido el proceso del estudio y el uso de una perspectiva geométrica en la Italia de Brunelleschi, Alberti, Uccello, Piero, Leonardo,



Fig. 2. Anunciación por Cima di

etc, quienes, partiendo de algunos principios matemáticos, descubren reglas y normas de una particular perspectiva pictórica, de códigos geométricos. Y frente a ellos, los métodos más empiristas, deducidos de la más exigente observación de la óptica natural, que emplearon los primitivos pintores flamencos. Ambos caminos, aunque parecen contrapuestos, no son tal, y tienen muchos elementos comunes que fomentaron los continuos intercambios de obras y artistas. Porque no fueron mundos aislados estos dos espacios de la geografía europea, sino que existió una fluida comunicación entre ellos, que hizo posible el conocimiento y las influencias mutuas. Prácticamente Brunelleschi, Alberti o Uccello, trabajaban en sus teorías perspectivas cuando los más destacados flamencos, como los hermanos Van Eyck, Van der Weyden o Conrad Witz, pintaban en Flandes sus singulares espacios perspectivos. Por ello, las características diferenciales que vamos a señalar no creemos que tengan su origen en los métodos perspectivos de las diversas regiones, sino en algo más sutil y profundo, que se nos escapa, y sobrepasa las básicas formulaciones perspectivas. Tampoco creemos que la larga controversia de perspectiva naturalis y perspectiva artificialis, mantenida por los tratadistas, sea decisoria en este enfoque que nosotros hacemos.

Nos maravilla (y seguimos sin encontrar explicación) que pasados muchos años, cuando las fórmulas geométricas de la perspectiva no son discutidas, circulan sin fronteras y pertenecen a todos los pintores ilustrados, persistan la “manera flamenca” (distancia focal corta o gran angular) en un flamenco de nacimiento como Van Gogh; y la “manera veneciana” (distancia focal larga o de teleobjetivo) en un veneciano universal como Tiépolo.

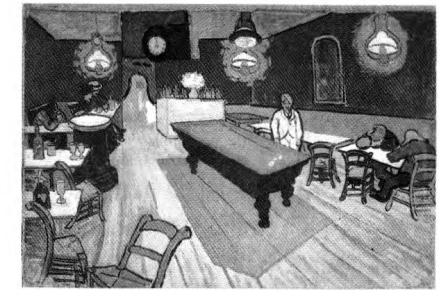
La visión directa de la obra es más convincente que todos nuestros razonamientos; en su defecto, sirvan las adjuntas reproducciones, para ratificar con eficacia lo que exponemos.

(Fig. 3, Obras de Vincent van Gogh. Ante estas siete muestras de las muy conocidas pinturas de Van Gogh, compendio de otras muchas de fácil acceso, no tenemos más remedio que aceptar que se trata de un espacio con una singular deformación: esta no es otra que las consecuencias de una distancia corta, un acercamiento excesivo del pintor a la escena, donde los suelos del primer término están vistos casi en perpendicular, (a semejanza de los primitivos flamencos) como se observan en las figuras 3e y 3g, cuyo efecto fotográfico de “gran angular” es evidente. En todas estas imágenes hay un didáctico compendio de las características que vamos a repetir en este texto, referidas a la distancia corta de la pintura flamenca.

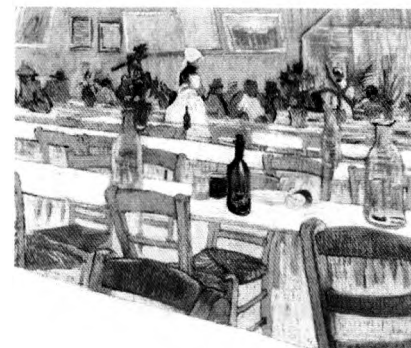
Fig. 3. Van Gogh. Efecto de la distancia corta.



3. a



3. b



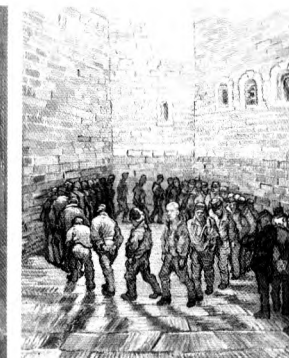
3. c



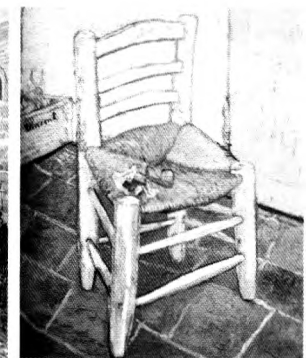
3. d



3. e



3. f



3. g

El libro abierto de la figura 3a nos muestra, en el ángulo inferior izquierdo, el desdibujo propio de las formas que quedan fuera del cono visual de un ojo normal. Se convierte en ángulo recto, y las tapas en agudo, siendo evidente el mayor tamaño de esta página respecto a la derecha, de la que dista muy poco. En la versión a la acuarela que hace del "Interior de café", figura 3d, se pueden notar idénticas deformaciones, como en las demás ilustraciones con temas muy variados, donde siguen apreciando estas deformaciones de la distancia muy corta.

¿Qué extraño fenómeno lleva a un pintor, tan intuitivo y espontáneo como Van Gogh, a mantener esta constante espacial en su pintura? Excluimos que sea premeditación o planteamiento técnico apriorístico, pues no conocemos en ninguno de sus escritos una preocupación especial por el tema perspectivo. Sabemos que vuelve a ver los cuadros holandeses después de haber vivido en París, cuando escribe: "Lo que más me chocó de volver a ver los cuadros holandeses, otra vez, es que la mayor parte de ellos están pintados rápidamente, y que estos grandes maestros, Frans Hals, Rembrandt y Ruysdael y tantos otros, plantean las cosas desde la primera pincelada y no retocan y vuelven sobre ello demasiado". Le fascinaban los retratos y su tratamiento espontáneo. Solo tenemos una cita, en carta a su hermano, sobre el discípulo de Rembrandt, Salomón Konick, o tal vez su tío Philip, "que pintó esas amplias llanuras". Pero está claro que las preocupaciones de Van Gogh, en lo que pudiera ser la identificación con sus raíces flamencas, no iban en la dirección de encontrarse con los grandes y numerosos perspectivistas holandeses como Pieter Saenredam, Pieter Jansz. Jan Vredeman de Vries, Jan van der Hieden, Herit Berckheide, Emanuel de Witte, Gerrit Houckgeest, Hendrick Aerts, Jan Steen o Pieter de Hooch, que de seguro vería en los museos, junto a sus admirados retratistas, y de los que no hace comentario ni alusión alguna. Por lo que sabemos de sus planteamientos estéticos, no creemos que la perspectiva y el espacio pictórico entrasen en sus inquietudes, como entraba el color y su tratamiento plástico, así como la técnica de la pincelada, la expresión y el sentimiento.

Pese a todo lo cual, su representación "violenta" del espacio no puede ser solo producto de su temperamento expresionista y apasionado; ni de un aprendizaje concreto. Pensamos que esa visión pictórica del espacio tampoco es casual y obedece a planteamientos perceptivos muy generalizados en Flandes, que de algún modo le alcanza, y que no he visto explicados en ninguna parte.

(Fig. 4, Obras de Giambattista Tiepolo). Como oponente al espacio intimista del pelirrojo holandés, proponemos al prolífico y exuberante veneciano Giambattista Tiepolo, quien sí tenía razones para el conocimiento de los recursos más complejos de la perspectiva académica. No olvidemos que era rigurosamente contemporáneo del Canaletto, profesor de perspectiva de la Academia de Venecia, de gran tradición en el tratamiento de los amplios espacios. Pero no juzgamos aquí su pericia técnica ni sus conocimientos perspectivos, como no lo hicimos con Van Gogh, sino su particular "distancia" del punto de vista al abordar las escenas en el espacio.

También ponemos siete muestras entresacadas de su extensa producción, porque creemos más convincente las propias imágenes que nuestros argumentos escritos. Tienen sus pinturas como común denominador, en contraste con las obras del holandés, ese alejamiento del punto de vista, que presenta las obras con las características de fotografías hechas con teleobjetivo. El horizonte bajo (véanse los suelos de las figuras 4a, 4b, 4c, 4d y 4g) que produce un escorzo muy comprimido de las figuras, y establece poca diferencia de tamaños entre los diferentes términos. El espectador se aleja de la obra sin involucrarse en la escena, cual si fuese un espectador teatral de las últimas filas de butaca.

La persistencia de los horizontes muy bajos se puede pensar que es debido a su carácter muralista, que presenta las obras en lugares altos, y busca la mayor coincidencia el punto de vista del espectador con el punto de vista de la escena. Este razonamiento se cae por tierra cuando conocemos muchas obras de Tiepolo en pequeño formato y concebidas como cuadros portátiles, para pequeñas estancias, los cuales también tienen esos planteamientos de gran distancia y horizonte bajo.

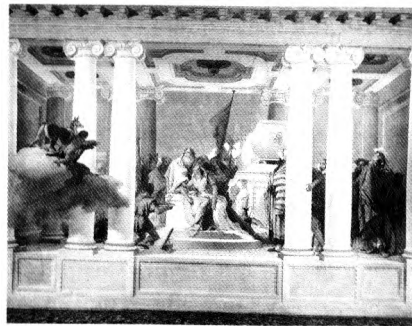
Su gran admiración por el Veronés, no es suficiente justificación para estos encuadres de "gran teleobjetivo" que tienen sus espacios. Y nos asalta la misma pregunta que nos hicimos ante Van Gogh: ¿Qué extraño fenómeno lleva a un pintor tan versátil y cosmopolita, ágil y virtuoso, creativo, espontáneo y rápido, como este veneciano, a mantener esa constante en su espacio perspectivo? Porque su obra, tanto si la vemos aislada como en su conjunto, mantiene esta característica perspectiva de una gran distancia. En sus grandes muros y lienzos nos parece menos efectiva esta técnica distante del espectador que, por la gran distancia, achicaría la escena; por ello, es el aumento proporcional de la escala, lo que nos presenta apariencias de acercamiento. Pero, si analizamos los elementos perspecti-

Fig. 4. Tiépolo. Efecto de la distancia larga.

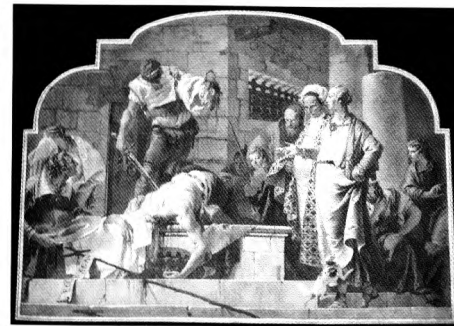
a



b



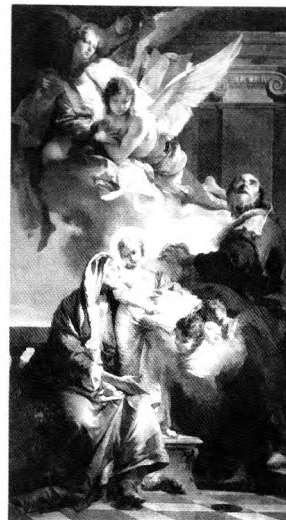
c



d



f



g

e

vos, podremos descubrir la enorme distancia del pintor, y el pequeño ángulo visual que utiliza en sus composiciones. Y esta es la característica que descubrimos en la mayoría de los pintores de la escuela veneciana: los Bellini, Mantenga, Carpaccio, Giorgione, del Piombo o los Bassano; desde Tintoretto, Veronés o Tiziano, hasta Canaleto, Belloto o Guardi...; ¡Lástima que no dispongamos de las obras de tantos pintores venecianos, menos importantes, en los que lucen mejor estas características, no disimuladas por el buen arte de los maestros!

3. EJEMPLOS EN LOS PINTORES MODERNOS

No son casos aislados estos dos ejemplos paradigmáticos, ya que podemos aportar obras modernas de pintores vinculados a la región flamenca, como son Paul Delvaux, Arnold Böcklin, Ferdinand Hodler, René Magritte, Cornelius van Dongen, James Ensor, entre otros muchos; y obras de pintores de raíz italiana como Giorgio Morandi, Giorgio de Chirico, Giovanni Boldini, Sylvestro Lega, Giovanni Fattori o Giuseppe Pellizza da Volpedo, entre otros tantos, para reconocer, hasta en las obras de estos pintores modernos, la prolongación de los rasgos distintivos que señalamos como espacios flamencos y espacios italianos.

A modo de ejemplo, por no ser exhaustivos y reincidentes, solo señalaremos unos pocos pintores representativos de sus respectivas escuelas, y algunas pocas obras, que consideramos suficientes para abrir la puerta de las comprobaciones oportunas, y para que el estudioso interesado en el tema pueda verificar nuestras propuestas. No se nos escapa que el arte, por su naturaleza, carece de la rigidez de una ciencia exacta y, por ello, los principios que establecemos contienen continuas y sorprendentes excepciones que parecen, con su tozudez, deslegitimar nuestra hipótesis, pero los porcentajes de coincidencia son muy elevados para que no sean argumentos dignos de tenerse en cuenta.

En la etapa moderna, y no se diga en esta contemporánea, es más difícil la convencional clasificación que hacemos de “pintura flamenca” y “pintura italiana”. Si ya era arriesgado en los siglos XV y XVI este agrupamiento geográfico, ahora se han borrado las fronteras con las modernas vías de comunicación. Es difícil un aislamiento total, y todos los pintores conocen lo que sucedió, y sucede, en el taller universal de la pintura. Por

ello es difícil preservarse de influencias universales que borran o anulan las singularidades de escuelas locales. Pese a ello, hay rasgos en muchas pinturas, apenas perceptibles y casi inefables, que nos descubren la procedencia de su autor. Y si ya es difícil una identificación de rasgos comunes que clasifiquen obras y autores, se vuelve casi imposible cuando queremos fijarnos en una característica especial, como es el estudio de la distancia perspectiva, porque tropezamos con dificultades añadidas: la actual pintura abstracta, en todas sus ramificaciones, que anulan el arte figurativo y destruyen toda lógica representativa de un espacio reconocible.

(Fig. 5) Pinturas flamencas modernas.

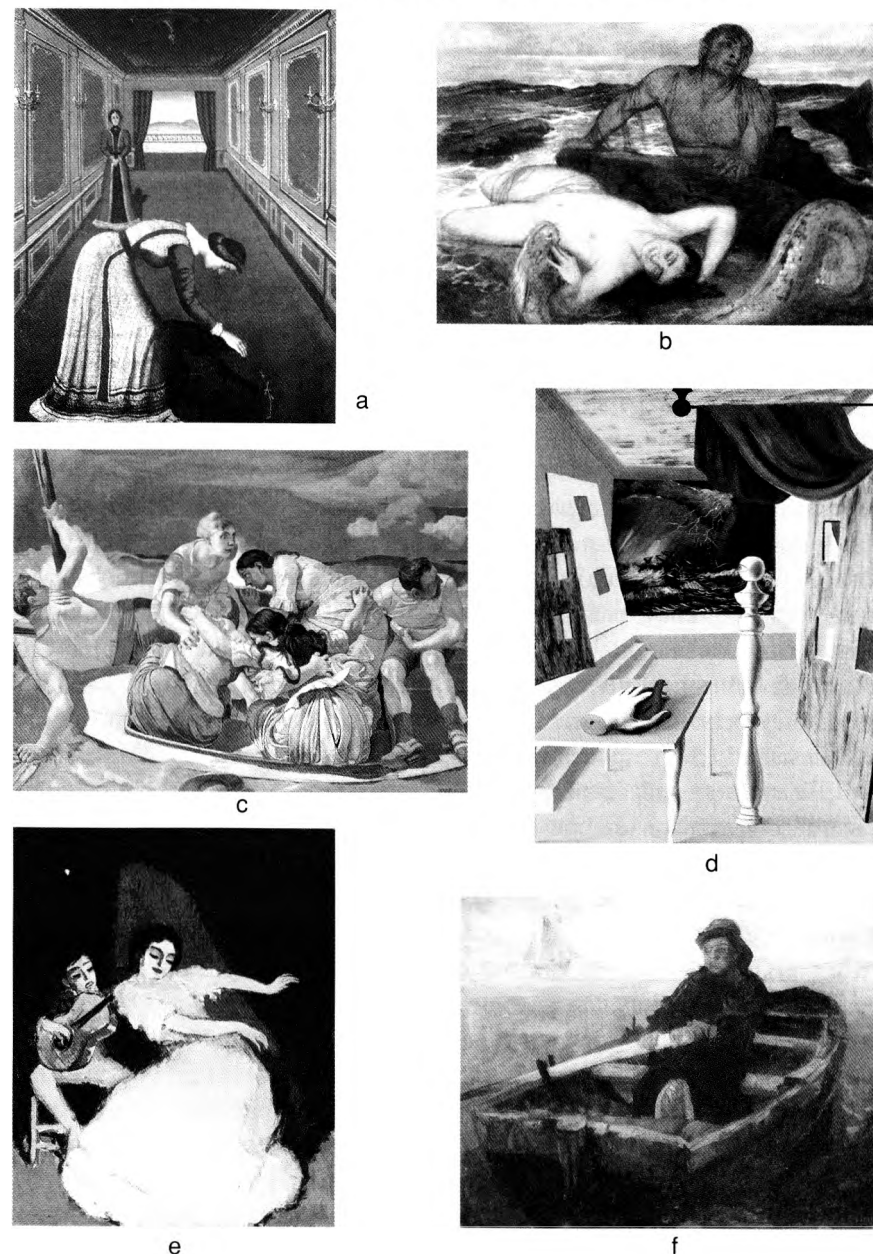
En casi todas ellas se observan las características que señalamos en el punto 8, como consecuencia de una distancia corta: el pintor-espectador parece que está encima y como “dentro del cuadro”; hay gran diferencia de tamaño entre las formas de los primeros términos y las lejanas; las formas, por ello, se vuelven más agresivas y violentas.

5 a. Obra del belga Paul Delvaux. En la mayoría de sus pinturas se aprecian caracteres similares a esta obra, en lo que respecta al espacio: el concepto de “gran angular” proporciona una primera figura muy grande comparada con la del segundo término; se intuye que el pintor está muy encima de la escena. Se produce el efecto de lo que se denomina perspectiva acelerada. Es un espacio que reitera este pintor en toda su enigmática obra, pródiga en desnudos, que marcan con su canon esta violencia de los tamaños.

5 b. Obra de Arnold Böcklin, natural de Basilea, aunque está muy vinculado al centro Europa e Italia (tal vez por ello no tiene una constante espacial en sus obras). Conocido universalmente por pinturas que contradicen esta manera de hacer, como es “La isla de los muertos”, muestra con frecuencia las características del espacio flamenco, como en esta obra; con la proximidad del pintor-espectador, que estás inmerso en la escena, que desborda los límites del cuadro y produce el mencionado efecto de gran angular. Así lo testimonia en “La peste” del Museo de Basilea y en otras obras de temáticas simbólicas que anuncian un modo de surrealismo.

5c. La obra del suizo Ferdinand Hodler, nacido en el cantón de Berna, también recrea sus espacios con esos caracteres de proximidad y acercamiento del pintor a la escena. Aunque más sereno que otros pintores que acortan la distancia, no por ello deja de producir los efectos de gran angular que describimos más adelante. Aunque es un pintor de difícil cata-

Fig. 5. Pinturas flamencas modernas. Efecto de distancia corta



logación, tanto por su aprendizaje como por sus continuos cambios de orientación estilística, incluso por su acercamiento a otros pintores alejados de su origen suizo, en él permanecen rasgos de esa concepción espacial tan propia de los Países Bajos.

5d. El belga René Magritte, pese a su fuerte personalidad surrealista, no oculta su interés por el problema perspectivo del espacio. Las consecuencias de una distancia corta hace violentar sus planteamientos espaciales, y logra el reiterado efecto de gran angular. Los tamaños se reducen hacia el fondo con gran violencia de perspectiva acelerada, creando como una escenografía que envuelve al propio espectador. No logra distanciarse de la escena, como si la contemplase desde lejos, sino que se involucra en ella. Por su peculiar pintura de temas provocativos, el espacio perspectivo juega un importante papel, unas veces anulándolo y otras creando dudas y ambivalencias.

5 e. Cornelius van Dongen, nacido en la provincia de Róterdam, tiene unas obras de características expresionistas y gran violencia de formas y colores vivos, lo que ayuda a ese acercamiento del espectador a la obra. Pero la aproximación espacial de distancia corta se puede observar en la perspectiva acelerada, independientemente del efecto de aproximación que produce su estilo.

5 f. James Ensor nace cerca de Bruselas de la que nunca se alejó. Sus máscaras y personajes macabros y caricaturescos, de un expresionismo de gran desenfado, no parece el mejor estilo para expresar un espacio perspectivo. En su larga vida experimentó en varias direcciones. La obra de "El remero" que realiza tempranamente, con veintitrés años, ya muestra las características de gran angular o distancia corta que va a mantener en toda su obra. Véase en primer término el gran tamaño del zapato del remero, en comparación con el tamaño de la cabeza, un poco más chica por distante. Incluso en una obra como esta se encuentra el pintor muy cerca de la barca.

(Fig. 6) Pinturas italianas modernas.

Como contraste con las obras flamencas presentamos estas muestras de pintores italianos modernos. En esta variada muestra predominan las características de escenas que están vistas desde gran distancia. Se produce el efecto de teleobjetivo o perspectiva retardada, que explicamos en otro lugar. De todas las escenas se encuentra el espectador distanciado, hay un predominio de la horizontal, ello produce una impresión de serenidad de la que carecen las obras flamencas anteriormente citadas.

6 a. Giorgio Morandi, es quizás el pintor moderno menos contaminado con el impresionismo de París, donde nunca estuvo. Con muy pocos elementos y una temática voluntariamente limitada y austera, crea composiciones de gran rigor formalista. En la mayoría de sus obras, como en esta que presentamos, la distancia del modelo es muy grande, por lo que las curvas de los objetos apenas son perceptibles, como si de una proyección ortogonal se tratara. Pese a su gran plasticidad los objetos se comprimen formando un bloque unitario, como es consecuencia en las imágenes con teleobjetivo.

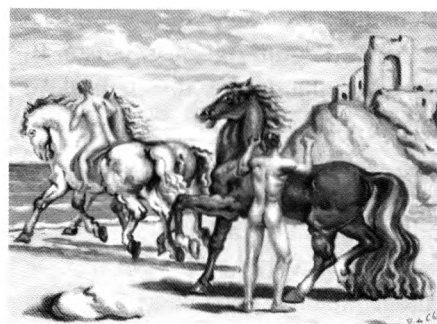
6 b. Aunque Giorgio di Chirico es más conocido por su etapa llamada "metafísica", tanto en ella, como cuando vuelve al realismo al final de su vida, persiste una clara preocupación por el espacio pictórico. Los enigmáticos edificios, sus maniquíes y extraños artilugios, llenos de sombras contrastadas, constituyen la personalidad de su estilo donde se evidencia con toda nitidez ese violento espacio de las perspectivas abiertas. Por menos conocida traemos esta obra que sigue reuniendo los caracteres espaciales abiertos, distantes con los efectos del teleobjetivo.

6 c. Giovanni Boldini es el gran pintor retratista italo-francés, capaz de igualarse, cuando no eclipsar, al americano Sargent que triunfaba en Londres. El retrato no es tema que muestre con claridad, a los menos iniciados, los efectos espaciales que referimos aquí. Pero no hay que olvidar su vinculación con los pintores paisajistas franceses de la Escuela de Barbizon; por lo que si traemos aquí una muestra de esa pintura al aire libre, de carácter impresionista. Esa mujer que lee se distancia del espectador, y es captada desde una gran distancia, produciendo esa característica de teleobjetivo que deja al espectador fuera de la escena, como distante observador.

6 d. Todas las escenas, tanto de campo o de interior, que pinta Sylvestro Lega tienen ese distanciamiento, que nos excluye como espectadores próximos, para contemplar la serena escena desde una gran distancia. El predominio de las horizontales de las líneas perspectivas, acentuadas por las sombras rasantes en horizontal, acentúan la serenidad de la escena, como una característica propia de este distanciamiento del punto de vista. Confirman este efecto de distancia la poca diferencia de tamaño entre los personajes de la escena que, pese a su mucha profundidad de términos mantienen poca diferencias de escala.

Fig. 6. Pinturas italianas modernas.

a



b



c



d



e



f

6 e. Giovanni Fattori es un italiano más, cogido entre tantos otros pintores modernos, que ofrecen un espacio similar cuanto a la gran distancia del observador. Una escena vista en profundidad (cuando tantas hizo como en panorámico de friso de alargado formato) Las cabalgaduras blancas, pese a sus distancias desiguales, mantienen parecidos tamaños por el efecto de perspectiva retardada de teleobjetivo.

6 f. Una obra de Guiseppe Pellizza da Volpedo que ha hecho fortuna por razones extrartísticas. Toda su pintura de técnica puntillista, muy influenciada por Balla, es de carácter simbolista, pero las ideas sociales le hacen militar en el realismo social, siguiendo las directrices de Marx y Engels. A este momento pertenece la obra que mostramos, donde la distancia entre el autor y la escena es considerable. Ese efecto de teleobjetivo comprime los personajes formando una masa, de la que solo se separan un poco los tres personajes primeros, pero sin invadir el espacio del espectador. A pesar de tan heterogénea masa, el predominio de la horizontal, produce una gran serenidad compositiva; sirve como un buen ejemplo de la distancia larga que comentamos.

4. METODOLOGÍA SEGUIDA PARA VERIFICAR LA HIPÓTEIS.

El método que hemos empleado (que podríamos llamar estadístico por muestreo) perseguía un objetivo: establecer que el “punto de vista” o “distancia perspectiva” es menor en la pintura flamenca y mayor en la italiana. Para ello hemos analizado una gran cantidad de pinturas de modo aleatorio, aplicándoles el sistema de restitución geométrica, aún cuando se evidenciaba que su trazado respondía a un personal empirismo, sin leyes ni normas que las rigiesen. Agrupábamos las obras por su distancia geométrica y campo visual; ello guarda directa relación con lo que se denomina “ángulo de visión”. Varios sondeos de este tipo, y con gran cantidad de pinturas ante nosotros, nos fuimos adiestrando con una pericia intuitiva, que apenas precisaba comprobación.

Puede parecer un método poco científico y riguroso pero, ante panorama tan amplio y diverso, imposible de abarcarlo en su totalidad, se impone la técnica del “muestreo”; y dentro de ella un sistema aleatorio nos daba cierta imparcialidad. Lo que sí tuvimos en cuenta fue tomar el mismo número de pinturas flamencas “puras”, que de pinturas italianas de igual “pureza”.

Sobre la base de unas cinco mil obras preseleccionadas, comprendidas entre los siglos XV y XVIII europeo, centramos la muestra. Despreciando por razones estadísticas y de representatividad, un pequeño porcentaje de obras indefinidas o de ambigua clasificación, creemos que el análisis de la muestra es significativo, válido como principio de la investigación de nuestra hipótesis. Resultó que, de una manera abrumadora, el mayor ángulo de visión correspondía a las pinturas del entorno flamenco, en contraste con las de pequeño ángulo visual, que pertenecían a las escuelas de origen italianas.

Ya dentro de estos dos grupos, claramente diferenciados, sí hemos tomado, para mayor claridad de nuestra propuesta, destacar aquellas que, por su valor didáctico, nos convenían para exponer los principios en los que nos basamos.

Es cierto que nuestro análisis hace agua por muchos sitios, y uno no despreciable es el ponerle etiqueta previa a una obra o a un autor como flamenco o como italiano. Hemos descartado muchos autores y obras que claramente no respondían a cualquiera de estos dos principios, pero la imposibilidad de la pureza de la muestra, como pasa en ciencia, nos habrá conducido a resultados erróneos por el origen confuso de la muestra. Pese a tantas dificultades al aplicar una metodología científica, creemos que los errores no son significativos, no son muy distorsionadores del resultado final.

5. CLARIFICACIÓN DE LOS CONCEPTOS DE PERSPECTIVA ACELERADA Y PERSPECTIVA RETARDADA.

Trataremos de exponer este elemental principio perspectivo con base en la geometría proyectiva, aunque ya podemos adelantar para quienes posean algunos conocimientos fotográficos que, el resultado de la distancia corta (perspectiva acelerada) se parece a las fotografías realizadas con objetivo "gran angular", y las distancias perspectivas largas (perspectiva retardada) se asemejan a las fotografías tomadas con "teleobjetivos".

Es fundamental comprender estos términos y, sobre todo, sus repercusiones en las imágenes y los espacios, que no suelen ser alterados groseramente sino de modo sutil. Se trata de pequeños matices formales, que pueden pasar desapercibidos a quienes no estén prevenidos para observarlos, quienes podrán notar "ciertas diferencias" y alteraciones raras, pero se

les escapará el origen de tan sutiles efectos. Aunque se trata, nada menos, que de la distancia a la que el pintor observa la escena representada, y desde la que obliga a situarse al espectador ideal que la contempla.

Luchamos aquí con un principio de la percepción visual, muy estudiado por los psicólogos de la forma, principio por el que nuestra vista "corrige" errores de la óptica geométrica en beneficio de la corrección perceptiva. Apenas somos conscientes de las distorsiones que llegan a nuestros ojos, pero que el mecanismo de nuestra percepción nos lo presenta como perfecto. Un simple ejemplo: rara vez se ve correctamente un cuadro: de no estar situados perpendicularmente sobre su centro geométrico (y aún así se verán curvados los lados del cuadrilátero) ya desplazados a izquierda o derecha, arriba o abajo, lo seguro es que veamos un trapecio o un irregular cuadrilátero, con las correspondientes distorsiones asociadas de lo que el cuadro contiene. Pero el espectador desprevenido creará que esto no le afecta, puesto que no detecta el correctivo de su órgano perceptivo. Es por ello, repetimos, que estamos exponiendo sutilezas para refinados expertos de la visión, y no grandes diferencias o semejanzas de chatto alcance, para toscas sensibilidades.

Sabemos que la composición, el color, la técnica y los procedimientos, incluso la perspectiva, son cuestiones muy tenidas en cuenta por los analistas de la pintura, pero dentro de este último concepto perspectivo, suele sufrir olvido o falta de atención, el aspecto que aquí enfatizamos de la distancia. Los tratadistas italianos, empeñados en una codificación matemática del espacio, no le concedieron gran importancia, al preocuparse principalmente por adquirir una visión natural por la geometría (semejante a como ve el ojo).

El concepto de distancia, aunque conocido y practicado por los artistas, tenía menos interés que las posiciones del "punto de vista". Las preocupaciones estaban encausadas más hacia las deformaciones laterales, al punto de fuga central o lateral, al planteamiento frontal u oblicuo, y, a veces, a la distancia, que solo se tenía en cuenta para dar un aspecto más natural al conjunto. Así, pintores tratadistas como Leonardo, Jacopo Barozzi da Vignola, Andrea Pozzo o Lomazzo aconsejan distancias que oscilan entre vez y media y tres veces la dimensión mayor del cuadro, sin más fundamento que el mejor dominio de la escena, y la consecución de un aspecto más natural.

El estudio de la perspectiva, con un riguroso enfoque moderno, no se aborda hasta la segunda mitad del siglo XX, cuando empieza a surtir

efecto la fundamental obra de Panofsky, publicada en 1927. Su enfoque, de erudición apabullante, se desliza, sin penetrar en su estudio, por esta faceta que aquí tratamos; solo encontramos en una cita marginal esta referencia: “que el arte nórdico prefiere, ya en los siglos XV y XVI, la corta distancia en la representación de interiores” y cita a Cornelius, “quien condena igualmente la construcción a distancia próxima y aconseja corregirla con una distancia superior”. Vuelve más tarde, en su magistral estudio sobre Durero, a rozar el tema, estudiando la perspectiva del germano, pero no arroja ninguna luz sobre nuestro estudio de hoy.

Si bien Panofsky deja abierta la puerta para que André Chastel, Francastel, Pirenne, Parronchi, o John White, entre otros, merodeasen la cuestión de la distancia. No escapa a este último las consecuencias de la distancia al cuadro cuando dice: “El punto de vista cercano tiene la ventaja añadida de que proporciona al espectador una sensación de inmediatez, de proximidad a los hechos, de estar dentro de la escena representada.” Acertada observación que compartimos. Tampoco anda lejos, Friedländer, el gran estudioso de la pintura holandesa, al decir: “Jan van Eyck nos ofrece una visión de cerca, pero como reducida; Tintoretto, una visión de lejos agrandada”. Y así, todos picotean en torno a este fenómeno de la distancia, que llaman con diferentes nombres. Pero en ninguno he visto, claramente expuesto, el planteamiento de la cuestión que aquí nos ocupa, que no es otro que, la constante de una distancia corta en las pinturas de los Países Bajos, frente a unas persistentes distancias largas en las pinturas de Italia.

Queremos destacar la perspicacia de nuestro Ortega y Gasset, quien anterior a Panofsky, publicaba en la Revista de Occidente, en febrero de 1923, un profundo ensayo titulado “Sobre el punto de vista en las artes”, donde decía: “la visión próxima y la visión lejana de que nos habla la fisiología no son nociones que dependan principalmente de factores métricos, sino que son más bien dos modos distintos de mirar”. Y apunta más adelante: “Desde su iniciación el arte veneciano propende a una visión lejana de las cosas.” Y detecta el hecho cuando dice: “a lo largo de la historia artística europea, el punto de vista del pintor ha ido cambiando desde la visión próxima a la visión lejana...” Nosotros estamos con Ortega, pero nos atrevemos a concretar más este cambio de la distancia, vinculándolo a diferentes artistas y escuelas, u no a un hecho cronológico.

Nos conviene ya descender al ejemplo concreto de la imagen, para ver claro el efecto que tiene sobre la pintura este tan traído y llevado tér-

mino de la distancia corta y larga, pues también aquí puede convencernos de su importancia una imagen más que mil palabras.

El ejemplo es bien conocido por todos los estudiosos de la pintura: el Cristo Yacente de la Galería Brera en Milán por Mantegna. (Fig. 7) Es fácil reconocer que el maravilloso escorzo (nosotros decimos perspectiva) tiene efectos “raros”: un tórax muy ancho, una cabeza grande en comparación con los pies pequeños, toda la figura como comprimida, en un espacio poco profundo...etc. Pues la clave de todas estas deformaciones está en la gran distancia a que Mantegna se situó del modelo. Estas deformaciones son consecuencias muy directas

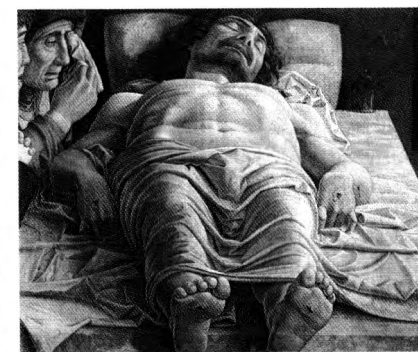


Fig. 7

de esa larga distancia a la que se observa un modelo desde el punto de vista. Lo miró desde lejos, unos seis u siete metros, como si fuese con un catalejos o con un teleobjetivo fotográfico. La imagen queda, por ello, “comprimida” o en perspectiva “retardada”. Hay quienes han buscado otras explicaciones (incluso de orden religioso) a estas deformaciones de un maestro del dibujo como era Mantegna, pero nosotros nos atenemos a la pura lógica formalista, y, para ello, nos apoyamos en otros antecedentes ilustres, como en el paradigmático guerrero muerto de Uccello, en la Batalla de San Romano de la National Gallery londinense, otra obra realizada con una gran distancia perspectiva.

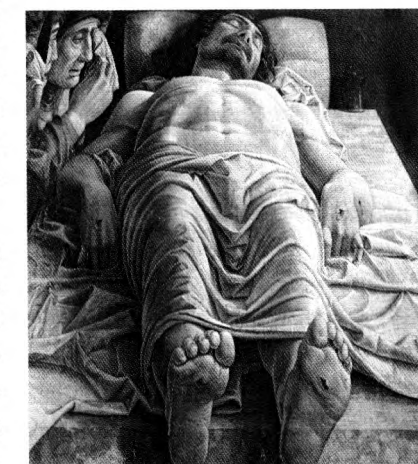


Fig. 8

Para experimentar mejor la diferencia de este cambio, hemos manipulado la imagen original del Mantegna, de la Galería Brera, produciendo los efectos de un acercamiento, o distancia más corta, con un ángulo visual más abierto. (Fig. 8). Los cambios son muy variados,

pero los que más destacan son: la “descompresión” o estiramiento de la imagen, resultando más alargada, como si el pintor estuviese ahora más encima del modelo. La cabeza se achica en contraste con los pies que se agrandan, produciéndose una perspectiva más violenta o “acelerada”. (Nuestra corrección no es del todo conforme con el “acercamiento” del pintor, pues nos hemos limitado a estirar toda la imagen, convirtiendo el rectángulo en trapecio, pero sin poder modificar los pequeños detalles que se alteran con la aproximación real del punto de vista. Pese a ello, puede servir como aclaración para los menos experimentados en este fenómeno de la “distancia perspectiva”)



Fig. 9

El efecto de compresión del espacio se puede apreciar en otro ejemplo que exponemos con la figura 9; se trata de un fragmento de La Cena del Museo del Louvre por El Veronés. Obra representativa de la escuela veneciana, con una gran distancia y pequeño ángulo focal,

por lo que se provoca el efecto de teleobjetivo e imágenes comprimidas, que ya hemos mencionado al referirnos a la figura 7, de Mantegna.

(Figura 10). Contraponemos otro ejemplo con temática semejante pero de efectos formalistas bien diferenciados. Se trata de una obra del flamenco Hieronymus Bosch, donde, debido a otras estructuras más rígidas y arquitectónicas, para resaltar mejor los efectos de distancia corta, individualiza los personajes, que ya no están “comprimidos”, y nos permiten (gracias al horizonte más alto) dominar la escena y todos los objetos que la componen, sin que se estorben. Si bien se trata de escenas y conceptos pictóricos muy distantes, sí puede advertir el espectador pre-



Fig. 10

venido, la similitud espacial que hay entre las figuras siete y nueve (comprimidas), y la correspondencia entre la ocho y la diez (estiradas).

6. LAS NORMAS PERSPECTIVAS Y EL MODO PERSONAL DEL ARTISTA.

Está superada la idea de que la perspectiva consista en un único método para representar el espacio pictórico, y que, nacida en los albores del Renacimiento Italiano haya seguido una carrera ascendente de perfección, hasta llegar a nuestros días, en plenitud técnica y total dominio de los recursos acumulados en tan largo periodo. Nada menos cierto. El esfuerzo que en toda época realizaron los pintores por hallar soluciones y encontrar fórmulas que expresaran su concepto del espacio pictórico, constituye una verdadera tela de Penélope, que se teje y desteje en múltiples direcciones. Esta maraña pudiera parecer, en una superficial mirada, que se trata de un mismo esfuerzo en una misma dirección, pero basta aproximarse a las obras pictóricas que nos brinda la historia del arte, para percatarnos de que eso que llamamos perspectiva es una mezcla heterogénea de diferentes concepciones, objetivos y métodos.

Dando por conocida la complejidad del tema, y de la gran cantidad de investigadores que se han aproximado al fenómeno, queremos plantear nuestro particular “punto de vista”. No es otro que la identificación del autor y su obra por “su personal” manera de concebir y representar el espacio perspectivo.

Pudiera parecer que si no es de una continuidad ascendente, sí tuvo la perspectiva una época de esplendor, o atención preferente por parte los pintores del renacimiento y el barroco. Pero los hechos son tenaces y nos muestran que en toda pintura, y en todo pintor, subyace esa constante “circunscripción” albertina. Incluso hoy, cuando parece que la libertad expresiva de los pintores rompe toda vinculación normativa, tenemos vivos ejemplos de cuanto decimos. ¿No son verdaderos problemas de espacio pictórico las metafísicas pinturas de un De Chirico? ¿Las de un Padova o Pistoletto? Las de Morandi, Carrá, Bacon o Licien Freud; y entre nosotros las de un Dalí, o un Eduardo Naranjo frente a un Antonio López o un Pérez Villalta?...¿Acaso no son “fieles” todos los grandes pintores a sus propias normas espaciales? Los ejemplos son tan abundantes que lo oportuno sería

plantarse ante la obra, ante cualquier obra, con la intención de descubrir este espacio perspectivo, tan constante y a la par tan diferente y esquivo que puede escapar al espectador poco prevenido, pero que es huella dactilar del autor.

Por muy poca atención que se preste al tema, es ineludible el enfrentarse con esa propiedad pictórica que llamamos perspectiva. Podrá esquivarse el problema por aquellos que solo ven el fenómeno perspectivo en las representaciones realistas de acusadas arquitecturas, y conforme a las pautas de la llamada perspectiva geométrica, originada con los pintores italianos del renacimiento. Incluso podrán ignorarse los efectos deformantes que ocasionan en todas las estructuras del cuadro, pero esa ignorancia no podrá evitar que el efecto se produzca. La representación del espacio pictórico es mucho más amplia que esa limitada parcela que el común entiende por perspectiva, extendiéndose por toda la pintura con distintas concepciones, a veces contrapuestas; como ese disolvente-aglutinante de la mezcla pictórica, que a veces concentra y a veces diluye. Es una constante presente en toda pintura y, por ello, un importante factor a tener en cuenta a la hora de un juicio estilístico y estético.

No roza nuestro propósito hacer un estudio que abarque la historia de la pintura, señalando los caracteres semejantes y diferenciales de los distintos artistas; ni siquiera dentro de nuestro limitado proyecto, que es la comparación de artistas flamencos e italianos, podemos ser exhaustivos con análisis y ejemplos, respecto a la manera personal de muchos pintores. Nos constreñimos a unos cuantos casos significativos y, dentro de ellos, solo al aspecto perspectivo de la distancia o ángulo visual, como faceta que creemos más descuidada en el amplio campo de la percepción visual. Tenemos la esperanza de que estas limitadas muestras animen al estudioso para profundizar en este campo, creando una metodología de análisis que facilite la mayor comprensión del problema. En reiteradas ocasiones hemos propuesto a nuestros alumnos del doctorado universitario este campo, como un terreno poco transitado, pero de evidente interés para la investigación pictórica. Por diversas causas no ha sido abordado el tema. Como, por razones de edad, nos quedan pocas ocasiones para la reiterada propuesta, nos damos por justificados al dejar aquí constancia de nuestra inquietud, que ofrecemos a quién desee retomar la cuestión, haciéndola suya.

7. EL CONVENCIONALISMO DE LAS CLASIFICACIONES.

Es terreno resbaladizo la generalización de algunos conceptos, como son pintura flamenca, italiana o veneciana. La historia y los hombres que fueron sus protagonistas eran entes dinámicos, cambiantes e inestables. De difícil clasificación, incluso cuando nos acogemos a principios tan concretos como el geográfico y el cronológico, siempre tropezamos con obras y personas de dudosa identificación.

¿Es Antonello de Mesina, pintor flamenco? Nace en Mesina, y se traslada a Flandes donde sigue el estilo de Petrus Chistus; pero torna a Italia, pintando en Venecia, con técnica flamenca y gusto italiano. ¿Y Mantenga? ¿cómo considerar a quien, nacido en Mantua, se vincula por matrimonio a la familia de los Bellini, de indiscutible arraigo en la ciudad de los canales? Caso inverso al de Cima de Conegliano quien, naciendo en el Véneto, pasa por la región flamenca siguiendo las huellas de Antonello de Mesina. ¿Y qué decir de Carlo Crivelli, gran perspectivista que nace en Venecia, dando los primeros pasos de pintor en el taller de Vivarini, pero se marcha a Padua trabajando en el taller de Squarciones, y con las influencias de Mantenga huye hasta Croacia.... ¿Puede llamarse flamenco puro a Hans Memling, que nace cerca de Frankfurt y no llega a Brujas hasta después de los veinte años? O, inversamente Pieter Brueghel el viejo, de indiscutible raigambre belga, pero que marcha a Venecia, donde el paisaje a lo Jacopo Bassano, le dejará marcado con su peculiar estilo abierto, tan poco flamenco. Y qué decir del gran artífice, teórico y práctico de la perspectiva, Alberto Durero? Desde su nacimiento en Nuremberg, había respirado en el taller de su padre, la casi idolatría por los maestros flamencos, como los van Weyden o van Eyck; pero su vida transcurre en un continuado trasiego por toda Europa. Reside un tiempo en Venecia, donde acuciado por los problemas de la teoría perspectiva, emprende viaje hasta Bolonia para aprender “el arte de la perspectiva secreta, que alguien quiere enseñarme”, y con cuyos conocimientos vuelve a Venecia. Difícil, en verdad, usar normas inflexibles de clasificación, cuando lo común son casos como los citados.

Sobradamente conocemos, pues, las limitaciones de una clasificación exigente y rigurosa, pero la costumbre nos viene dando, por vía de aceptación convencional, un determinado agrupamiento de artistas y obras por regiones, ciudades y estilos, que sirve para entendernos entre quienes

manejamos esta especie de metalenguaje del arte. A pesar de tantas imprecisiones tan poco científicas, nos arriesgamos a tomar estos dos conceptos de, “pintura flamenca” frente a “pintura italiana”, para hacer nuestra propuesta.

Podríamos decir con Gombrich: “No existe, realmente, el arte. Tan solo hay artistas”, y con ello confirmaríamos la idea de que el agrupamiento por escuelas o tendencias no tiene consistencia. Sabemos que no es así; que una tendencia o estilo artístico como, por ejemplo el impresionismo, no sería entendido ni comprendido como hoy lo comprendemos, si solo hubiese existido en un Monet. Artistas con semejantes inquietudes se complementan mutuamente, formando parte de un conjunto mucho más amplio y rico. ¿No se complementan, acaso, pintores como Dupré, Díaz de la Peña, Charles Francois Daubigny con el mismo Corot, para comprender el grupo del realismo paisajístico preimpresionista, que denominamos de Barbizon? La escuela sevillana del XVII no es solo Murillo, como la valenciana no es solo Francisco Ribalta, que allí llegó a los veintinueve años. Damos por descontado que cada gran artista tiene una personalidad que lo individualiza y diferencia de todos los demás, pero también constatamos que muchos grandes artistas se pueden agrupar, sin detrimento de su personalidad, en torno a un estilo o una región común que los identifica y relaciona.

8. CARACTERÍSTICAS DE LAS PINTURAS CON LAS “DISTANCIAS” PESPECTIVAS DIFERENTES.

Nos venimos refiriendo repetidamente a las distancias cortas y largas en la perspectiva, y como consecuencia de ello los efectos de gran angular o teleobjetivo fotográfico. Pero quizás no sea suficiente esta referencia para aquellos que no tengan experiencias de los trazados perspectivos ni de las fotografías con diferentes distancias focales. Por ello mencionamos algunos efectos por los que se detectan las diferentes distancias entre el pintor y la escena, sin que para ello nos sirva de referente el menor o mayor tamaño del cuadro y de los objetos en él representados. Son, por tanto, de semejante gran distancia un pequeño Guardi de pocos centímetros, como un enorme Carpaccio de varios metros; y, de pequeña distancia, un diminuto lienzo de Vermeer como una gran composición de Frans

Hals. Porque lo que debe quedar claro es que la verdadera dimensión de la distancia lo está en relación directa la abertura del ángulo visual, que es el que verdaderamente produce los efectos formales.

Señalemos algunas (como un decálogo de características o repercusiones) que tienen en las pinturas las diferentes distancias:

Distancia corta: ángulo muy abierto (gran angular fotográfico)

1. Las formas son violentas y agresivas debido a los grandes contrastes de tamaño entre los más cercanos y los más lejanos.
2. Introduce al espectador en la escena, sintiéndose rodeado por las formas laterales, que suelen ser de grandes proporciones respecto al resto.
3. El pintor y, consecuentemente, el espectador se encuentran muy encima de la escena, y, en el suelo del primer término, da la impresión que pueden verse los propios pies; sugiriéndose como un recinto cerrado y pequeño.
4. Entre los primeros términos y los últimos hay gran diferencia del tamaño, produciéndose un efecto de reducción acelerada. Ello se interpreta como perspectiva acelerada.
5. Grandes diferencias y deformaciones entre figuras iguales en distintos términos.
6. Las formas del primer término, en particular las laterales, tienen grandes distorsiones de paralaje.
7. Pese al gran ángulo visual, las vistas resultan poco panorámicas.
8. Las formas están muy jerarquizadas e individualizadas por sus diferentes tamaños, intuyéndose el espacio entre ellas.
9. Predominan en la composición las líneas oblicuas e inclinadas, lo que produce gran dinamismo en la escena.
10. La línea del horizonte suele estar muy alta.

Distancia larga: ángulo muy cerrado (teleobjetivo fotográfico)

1. La escena se desarrolla como en un friso o panorama de formas equidistantes al espectador.
2. Las formas y las figuras están comprimidas, dando la impresión de poco espacio entre ellas. Ello se interpreta como perspectiva retardada.
3. Entre figuras en diferentes términos hay poca diferencia de tamaño.

4. La escena tiene un predominio de las horizontales, lo que produce efecto de gran serenidad.
5. La escena se intuye a gran distancia del espectador, el cual no se implica en ella.
6. En las representaciones en espacios cerrados parece que el pintor está desde fuera de la habitación, sin pared a sus espaldas, como en escena teatral o cinematográfica.
7. La línea del horizonte suele estar baja, ello tiene varias consecuencias, la más evidente es la de ver muy escorizados los suelos con su solería.
8. La pintura queda, por todos estos motivos, “más pegada al lienzo”, más escorzada y reducidas sus distancias “en profundidad”, en contraste con sus distancias laterales.
9. Estas perspectivas tienen la ventaja para el espectador, de poder ser contempladas desde puntos de vistas menos precisos, sin que por ello se altere mucho el efecto perspectivo.
10. Como planteamiento geométrico se puede decir que mientras más distante se encuentra el “punto de vista”, más se aproxima la representación a una vista “en alzado” ortogonal del sistema diédrico de proyección.

9. ALGUNOS EJEMPLOS DEMOSTRATIVOS DEL ÁNGULO VISUAL ABIERTO Y CERRADO.

Observadas estas características producidas por una distancia corta o una distancia larga, podemos examinar un grupo significativo de pinturas flamencas y otro de pinturas italianas, teniéndolas presentes. Y descubrimos, a primera vista, que las pinturas flamencas se corresponden con el primer grupo de distancia corta y horizonte alto. Por el contrario, las pinturas italianas mantienen una distancia larga y el horizonte bajo.

Esta primera impresión que veníamos observando desde nuestros primeros estudios sobre la perspectiva, han ido tomando cuerpo cuando hemos sistematizado, con método más riguroso, el análisis de muchas obras.

Aunque son evidentes los caracteres diferenciales entre las pinturas flamencas y las italianas, tal vez queden ocultos o disimulados otros muchos aspectos a los que es difícil referirse sin tener presente la obra; por ello, presentamos ahora algunos ejemplos ilustrativos de esa diferencia,

basándonos exclusivamente en la distinta abertura del ángulo visual. A la vista de estas reproducciones (mejor serían los originales) podremos advertir, en cada caso particular, pequeños matices y detalles derivados del principio básico de la distancia.

Ejemplos de pintores flamencos.

Figura 11. Anunciación del Maestro de Flémalle. Es una pintura representativa de este grupo flamenco, pintado por los años veinte del siglo XV. Autor de tardío reconocimiento, hoy parece bastante documentado con el nombre de Robert Campin, según lo estudia Friedlaender. Lo seleccionamos porque reúne los caracteres de una perspectiva cónica intuitiva, muy pródiga en todos los pintores de este siglo y lugar.



Fig. 11

Con un horizonte alto, enfoca la escena desde arriba, y muy próximo a ella está el pintor, tanto, que muestra la mesa casi como vista “en planta” y ortogonalmente. De igual modo el suelo, que muestra los pequeños baldosines cuadrados, muy deformados como romboides por estar vistos casi encima de ellos. El efecto de escena acelerada se nos manifiesta en esa violencia de tamaño mayor en las formas del primer término, mientras las que se encuentran un poco más al fondo, se empequeñecen rápidamente. Es el efecto gran angular que ya hemos comentado. Contiene otras múltiples alteraciones que podrá descubrir por su cuenta el atento observador.



Fig. 12

Figura 12. Apenas un siglo más tarde el pintor de Haarlem, Dierick Bouts, mantiene semejantes características espaciales, como se evidencia en esta obra. También el pintor, por efecto de una distancia corta, está muy próximo a la escena; no solo domina el suelo del primer plano casi en

la perpendicular, sino que la mesa ofrece todo su contenido, en virtud del acercamiento del punto de vista. Responde, pues, esta pintura, como la anterior, a la expresión típica del espacio flamenco, con distancia corta, que venimos describiendo.

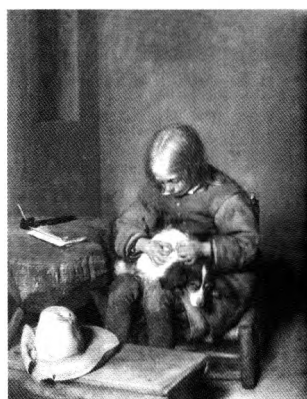


Fig. 13

Figura 13. Ya en pleno siglo XVII, dos pintores con desigual fortuna, Gerard Ter Borch, que dentro de sus grandes retratos de grupos, nos muestra este singular intimismo, debido, precisamente, a esa distancia corta que acerca y nos expone ampliamente, los primeros términos. Realmente es el acercamiento del punto de vista el que hace posible este “meternos” en la escena, como participando de ella.

Figura 14. Y el más venerado hoy, Vermeer, con un interior como “La lección de música” londinense, que aleja y empequeñece los personajes lejanos, en beneficio de los objetos agrandados del primer término. Todo ello reivindica la distancia corta. Pero no que-

remos pasar por alto que ya, en esta época y en este lugar, era de uso frecuente la cámara oscura y empleo de artilugios ópticos, lo que nos puede confundir un poco al estudiar la percepción personal del espacio por el pintor. Nos sorprende la excepcional “Vista de Delf” que, por su gran distancia, está más cerca de las “vedutas” venecianas que de los paisajes flamencos. Son notorios a este fin, los estudios que sobre la cámara oscura de Vermeer han realizado algunos autores; el más reciente e interesante (en el año 2002), Philip Steadman con “La cámara de Vermeer”. Para su estudio aconsejamos visitar la siguiente dirección de Internet: <http://www.essentialvermeer.20m.com/>



Fig. 14

Figura 15. El prolífico Jan Steen invade con sus escenas festivas, lle-

nas de barroquismo, la mitad del siglo XVII holandés. No se puede decir que fuese un artista muy estudioso y preocupado por los problemas de la perspectiva en general ni por la distancia, que aquí estudiamos, en particular. La influencia del viejo Frans Hals solo es epidérmica. Aunque, es tan variada y extensa su obra, que seguramente podremos encontrar líneas quebradas en cualquier dirección de su trayectoria; pero no se puede ignorar que en la mayoría de ellas impera un espacio semejante al de esta pintura que mostramos: un interior más con el punto de vista muy próximo, y, consecuentemente, con las características de la distancia corta la perspectiva acelerada.



Fig. 15

Figura 16. Y para no ser reiterativo en los ejemplos, ejemplos que el

lector puede ampliar sin gran dificultad, traemos en esta figura a otro pintor señero de la pintura flamenca, el viejo Pieter Brueghel, en “La caída de Ícaro”.

También en esta obra con el horizonte alto, como en la mayoría de sus paisajes, nos permite ver más suelo que cielo, aunque esta no sea la nota más significativa de su distancia corta perspectiva. Los rasgos que acusan



Fig. 16

esa deformación de gran ángulo visual, que produce un acelerado empequeñecimiento de las figuras, lo tenemos claramente en la desproporción del labriego que ara, contrastada con la cabalgadura que se achica; incluso el propio caballo sufre una acelerada deformación entre su grupa y la pequeña cabeza. Todo el conjunto nos presenta un espacio esférico, que nos remite a las fotografías de gran angular.

Tras esos ejemplos ilustrativos del ángulo visual muy abierto, exponemos otros claros ejemplos de ángulo visual muy cerrado. Son, evidentemente pinturas italianas y, más concretamente, venecianas.

Ejemplo de pintores venecianos.

Figura 17. Vittore Carpaccio, aunque no es el mayor de los grandes maestros venecianos que dieron nombre propio y fama a su pintura, sí es uno de los más representativos pintores de la llamada escuela veneciana. De la gran serie de murales que pintó sobre la Leyenda de Santa Úrsula, elegimos este que, al igual que todos los demás, contiene los efectos de una distancia larga, o ángulo visual pequeño. En efecto, la escena refleja los efectos de teleobjetivo fotográfico: el pintor-espectador se mantiene alejado del cuadro y no participa en el acto; el predominio de la línea horizontal en la composición es evidente, dando una gran serenidad a todo el conjunto; los personajes – aunque están situados a gran distancia unos de otros – no reducen violentamente su tamaño, igual que, p.e., pasa con los grosores de las columnas del templete, que mantienen grosores semejantes. Todo el amplio panorama, pese a su profundidad, queda comprimido con las características de una perspectiva retardada.



Fig. 17

Figura 18. Domenico Veneziano, más de medio siglo mayor que Carpaccio, y, al igual que Jacopo, el padre de los Bellini, nace en 1410; ambos son deudores y herederos del gran maestro Gentile da Fabriano, iniciador de la escuela veneciana renacentista. Parece que desde que Vasari lo asociara a Venecia no hubo discusión, hasta que la moderna investigación (véase Hellmut Wohl, 1980) cuestiona su lugar y fecha de nacimiento. A nosotros nos vale como pintor italiano que representa el característico espacio florentino-veneciano. Hay en torno a estos primeros pintores de la escuela veneciana unas características poco estudiadas, cual es el

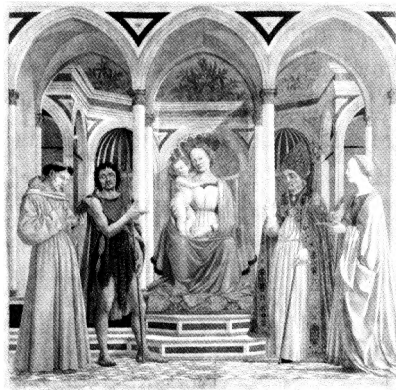


Fig. 18

conocimiento de la novísima perspectiva. Los honores de esta novedad del estudio perspectivo lo acapara Florencia; es verdad que se extiende a toda Italia, pero Venecia llama la atención de los historiadores por su colorido, lo que eclipsa su peculiar conocimiento del espacio. Claro, que los contemporáneos sabían algo más que nosotros, como lo demuestra el afán de aprender perspectiva que guía a Mantenga hasta vincularse a la familia veneciana de los Bellini, o el viaje de Durero que cabalga a Bolonia desde Venecia, donde buscaba los fundamentos de la nueva ciencia; y no menos llamativa sigue siendo la incógnita de los cinco años que pasa Uccello en la ciudad de los canales, donde llega con una labor nada significativa y vuelve a Florencia como uno de los más grandes y famosos conocedores de la perspectiva del renacimiento.

En esta famosa pintura de la galería de los Offizi de Florencia, Domenico Veneciano nos muestra la tabla central del Retablo de Santa Lucía, donde, muy tempranamente, las características del espacio conseguido con el punto de distancia lejano y bajo refleja caracteres de la escuela veneciana. Ello se aprecia en la serenidad de las figuras con tamaños semejantes, y también en ese suelo tan escorzado y “comprimido”, consecuencias del punto de vista distante.

Figura 19. Este gran óleo, de la Iglesia de San Zacarías de Venecia, es una de las obras maestras de Giovanni Bellini, quizás el más significativo pintor de la transición pictórica del siglo XV al XVI veneciano. Aunque la representación de este tipo de espacio es una constante en los Bellini, aquí podemos apreciar las singularidades de una ambiciosa perspectiva tomada con el punto de vista bajo y muy alejado; su ángulo visual es, por tanto, muy cerrado; ello permite contemplar la escena con gran distanciamiento del pintor-espectador, lo que redundaba en una serena composición de figuras muy igualadas de tamaño y curvas de los arcos poco violentas. El espacio muy comprimido tiene poca profundidad en esta perspectiva retardada.

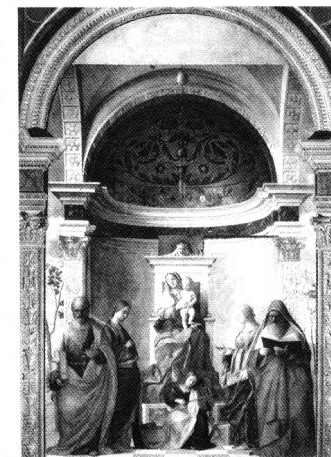


Fig. 19

Figura 20. Tintoretto, siendo uno de los pintores más representativo



Fig. 20

de la gran escuela veneciana, también es el más revolucionario y heterodoxo en lo que respecta a su perspectiva. Ninguno como él se atrevió a escorzar tan violentamente el espacio. Usó la perspectiva cónica en arriesgados puntos de vista, pareciendo que rompe la serenidad que imprimen otros pintores del véneto. Lo traemos aquí porque, pese a su originalidad perspectiva, mantiene ese característico rasgo de distancia larga que atribuimos a esta escuela veneciana. En efecto, repasando toda la obra de Tintoretto encontramos reiterativamente los efectos de ese estrecho ángulo visual, pese a las enormes dimensiones de algunos lienzos, cual el Lavatorio de pies del Prado, los grandes lienzos de San Marcos en la Academia de Venecia, la enorme Cena de más de cinco metros y medio de larga de San Giorgio Maggiore, además de la grandiosa serie de San Rocco, también en Venecia. La obra que traemos, en esta figura 20, corresponde a la Cena, de Santa Maria de la Salud, y puede servirnos para entender esos espacios profundamente escorizados de Tintoretto. Pese a la profundidad de la estancia, el pintor se ha alejado de la escena, “saliéndose” de ella para contemplarla desde lejos; pugnan la profundidad perspectiva de la estancia con lo “comprimido” de sus personajes, por el efecto “retardado” del pequeño ángulo visual.

Figura 21. Jacoppo Bassano es el más destacado pintor de esta familia de pintores, aunque los historiadores le cuelgan el sambenito de ser un pintor aldeano. Pero en una vida que abarca los ochenta y dos años centrales del siglo XVI, tiene diferentes influencias y estilos, en casi todas sus obras hay una constante que se debe a su manera de



Fig. 21

de la gran escuela veneciana, también es el más revolucionario y heterodoxo en lo que respecta a su perspectiva. Ninguno como él se atrevió a escorzar tan violentamente el espacio. Usó la perspectiva cónica en arriesgados puntos de vista, pareciendo que rompe la serenidad que imprimen otros pintores del véneto. Lo traemos aquí porque, pese a su originalidad perspectiva, mantiene ese característico rasgo de distancia larga que atribuimos a esta escuela veneciana. En efecto, repasando toda la obra de Tintoretto encontramos reiterativamente los efectos de ese estrecho ángulo visual, pese a las enormes dimensiones de algunos lienzos, cual el Lavatorio de pies del Prado, los grandes lienzos de San Marcos en la Academia de Venecia, la enorme Cena de más de cinco metros y medio de larga de San Giorgio Maggiore, además de la grandiosa serie de San Rocco, también en Venecia. La obra que traemos, en esta figura 20, corresponde a la Cena, de Santa Maria de la Salud, y puede servirnos para entender esos espacios profundamente escorizados de Tintoretto. Pese a la profundidad de la estancia, el pintor se ha alejado de la escena, “saliéndose” de ella para contemplarla desde lejos; pugnan la profundidad perspectiva de la estancia con lo “comprimido” de sus personajes, por el efecto “retardado” del pequeño ángulo visual.

concebir el espacio. Aunque esta pintura para la catedral, de los Discípulos de Emaus, de unos dos y medio metros cuadrados, es obra relativamente temprana (a los veintiocho años) por lo que se detectan en ella las influencias de maestros como Ticiano y Pordenone, no por ello deja de ser significativa en la manera de expresar el espacio perspectivo. Hay un cierto divorcio entre el espacio geométrico de la estancia y la perspectiva de los personajes. Su impericia se detecta en detalles cual el ósculo de la izquierda de deficiente trazado, así como el arco incompleto del primer término; igualmente delata su empirismo perspectivo la bóveda de medio cañón del fondo que no corre paralela al dosel de la puerta lateral.

Pero no son sus conocimientos de la perspectiva geométrica lo que aquí tratamos; su interés reside en que con estos imperfectos recursos perspectivos consigue un primer término visto a gran distancia, instalado en un fondo con diferente ángulo visual, pero el conjunto expresa bien ese espacio de teleobjetivo que venimos señalando.

Figura 22. Y saltamos hasta el siglo XVIII en este muestreo del espacio veneciano, donde se siguen detectando similares características de los siglos anteriores. En Francesco Guardi sintetizamos a otros coetáneos suyos que laboran en Venecia con definidas personalidades: Canaletto, Bellotto, Pietro Longhi, y el mismo Tiépolo, de quien era cuñado, todos nos ofrecen unos singulares espacios perspectivos, pero, fijándonos particularmente en el llamado punto de distancia, apreciamos la constante de estrecho ángulo visual, determinando los “efectos teleobjetivos” que tan evidente quedan en estas obras de Guardi. Como podemos verificar en esta pintura del Louvre titulada El Bucetaur parte para el Lido el día de la Ascensión que, a poca experiencia que tengamos, se detecta que ha sido tomada desde una gran distancia, como con un catalejos.

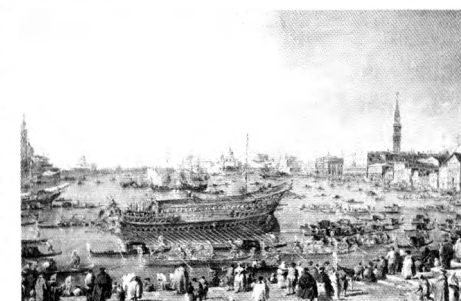


Fig. 22

10. EL ESTUDIO DE LA DISTANCIA Y SU APLICACIÓN

Casi todos los estudiosos del tema que nos ocupa, hacen forzada referencia a la “modesta”, y a la vez “monumental” obra de Erwin Panofsky, “La perspectiva como forma simbólica”; pero el gran maestro de Hannover anda más preocupado por el “punto de vista” central y unitario de la perspectiva, en los fenómenos culturales que la produce, en su origen, en las deformaciones laterales, en su empleo histórico y en los métodos, ya empíricos ya matemáticos, que en analizar el concepto “distancia” que origina el ángulo visual y, consecuentemente, base de la configuración de los espacios, muy diferenciados entre sí, por esta circunstancia. Según Ortega estos dos efectos de visión próxima o visión lejana constituyen la base de los estilos, porque suponen “dos modos distintos de mirar”. Es tal la influencia del punto de distancia, por encima del punto principal, que creemos omisión incomprensible de cuantos se han ocupado insistentemente del punto P, o concurrencia de las perpendiculares al cuadro, ignorando la distancia del punto V.

El prestigioso historiador alemán toma, como nosotros, la “Última Cena” de Dirk Bouts (figura 26) y, siguiendo el esquema de G. Döhlemann, pasa por alto el importantísimo punto de la distancia, (vértice de la pirámide albertina) del que se derivan inevitablemente todos los demás trazados. Analiza de modo exhaustivo las consecuencias pero no se detiene en el origen. Creemos que una mente tan aguda y analítica como la de Panofsky no podía soslayar este planteamiento, pero no le conocemos una atención preferente a este punto concreto de la distancia y, mucho menos, que saque conclusiones asociadas al estilo artístico de una región. Nosotros, con todo el respeto que merece tan insigne maestro, creemos que su enorme erudición carece de bases en la geometría proyectiva, y naturalmente en la aplicación al sistema cónico de representación que emplea la geometría descriptiva de Monge en la perspectiva. Tal vez porque en este campo hemos centrado nuestra actividad profesional, estamos familiarizado con los fenómenos de la visión y su representación sobre el plano y, por ello, es que descubrimos las deformaciones gráficas de la proyectividad con total automatismo.

Es frecuente pensar que la visión humana guarda gran semejanza con la cámara fotográfica, y la imagen fotográfica con la representación de la perspectiva cónica. Cualquiera que profundice en este terreno puede

descubrir que son realidades completamente diferenciadas; son más las diferencias que las separa que las semejanzas que las une, aunque una mirada superficial pueda confundir los resultados. Y no nos referimos al proceso o “mecanismo” de la captación de la imagen (evidentemente diferentes) sino a la imagen final y su posible representación formal. Es más, cada uno de estos métodos de captación y representación de la imagen es perfecto y coherente consigo mismo; podemos decir que constituyen (el ojo humano, la cámara fotográfica y la perspectiva geométrica cónica) verdaderas, perfectas y fiables “herramientas” del conocimiento de las formas. ¿Dónde el fallo? ¿Porqué, si de una misma realidad presentan todas una imagen fidedigna, estas imágenes difieren grandemente? En querer establecer relaciones de igualdad formalista en los resultados. Es absurdo querer explicar la visión del ojo por la imagen fotográfica o por una perspectiva cónica, porque son realidades diferentes, de distinto orden. La demostración de este argumento es fácil y hay muchos estudios al respecto, que nos ahorran su análisis.

Nosotros nos detenemos en las diferencias y deformaciones que se producen dentro de la veracidad de cada medio en sí. La “representación” de la imagen visual perceptiva en nuestra mente, de una misma escena, cambia según nuestra mirada sea estática o móvil, si distante o separado, afectado por la iluminación y por innumerables agentes ajenos a las formas de la escena. La perspectiva de un lugar queda considerablemente alterada según el punto de vista, el horizonte alto o bajo, la posición de la línea de tierra o del plano de proyección. Y la fotografía, considerada la versión más objetiva, está llena de variantes ante la misma escena, según el objetivo que use, el enfoque o profundidad de campo debido al diafragma, etc.

Pero no queremos fijarnos en estas distorsiones de la realidad, sobradamente conocidas, y latentes en los resultados, hasta para el menos experto de los observadores. Nos fijamos solamente en la distancia del observador al objeto, que tiene su correlato perceptivo visual, en el ángulo de convergencia binocular; en la perspectiva cónica, en la distancia del punto de vista con la perpendicular al plano de proyección; y en la fotografía, en las lentes zoom o distancia focal.

Proponemos, como caso más común, y con el que estamos más familiarizado en esta época de imágenes fotográficas, las fotografías de una misma escena tomada en nuestro estudio a diferentes distancias, y con el mismo eje y nivel. La figura 23, a un nivel 1,20 m. y una distancia al vér-

tice del ángulo triédrico trirrectángulo de la mesa a 1,00 m., y con un objetivo normal de 35 mm.; la distancia focal y el ángulo visual es automático. La figura 24 fue tomada a una distancia de 6,00 m. del mismo vértice de la figura, con un teleobjetivo de 85 mm.; ambas fotografías mantienen la misma altura del horizonte, 1,20 m. No consideramos necesarios más deta-



Fig. 23. Desde un metro



Fig. 24. Desde seis metros

lles técnicos, pues nuestro fin consiste solo en establecer la diferencias formales de una misma escena, en virtud de la distancia del punto de vista. No hemos querido establecer una gran diferencia, poniendo un gran angular, pe., de 15 mm. (incluso de ojo de pez) para la figura 23, y un gran teleobjetivo, pe. 250 mm., para la figura 24. Con solo nuestros cinco metros de diferencia, nos parece suficiente para detectar las variaciones. Las alteraciones entre las dos imágenes parecen evidentes, y nos ahorran seguir insistiendo en los efectos de la distancia larga y la distancia corta en la fotografía. Haciendo una comparación mental entre estas dos fotografías y las dos pinturas de las figuras 1 y 2, y 7, 8, habremos avanzado en las sutiles diferencias entre el estilo flamenco y el italiano, motivo de este texto.

11. TEORÍA GEOMÉTRICA Y SUS TRAZADOS.

No queriendo dejar solo a la observación empírica esta valoración del concepto de la distancia perspectiva, hemos aplicado cierto rigor geométrico al análisis de algunas obras pictóricas. El método es muy conocido en la perspectiva geométrica con el título de “restituciones”. Que, efectivamente, trata de determinar los puntos y líneas que sirvieron para el trazado perspectivo, y que han desaparecido en la obra final. Ello también es posible en obras más objetivas como son la fotografías, dando origen a un nuevo capítulo denominado fotogrametría.

Exponemos el método de restitución geométrica, más simple e intuitivo, para la fácil comprensión de estudios geométricos previos. Se basa, a partir de un conocido ángulo recto del cuadro (sea el pavimento o cualquier otro), y en ese cuadrado, la diagonal de 45°; forzosamente ésta nos determinará la distancia como cateto del triángulo rectángulo isósceles. Abatiendo sobre el plano nos determina el ángulo visual, verdadera base de todo el juego perspectivo.

Figura 25 a - b. Ejemplo geométrico de restitución. Se trata de

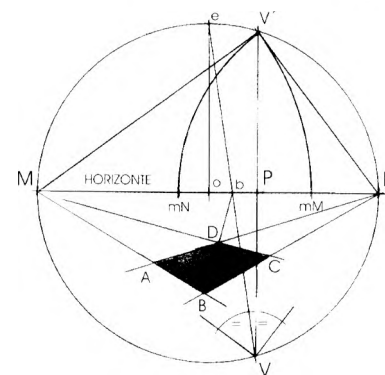


Fig. 25 a

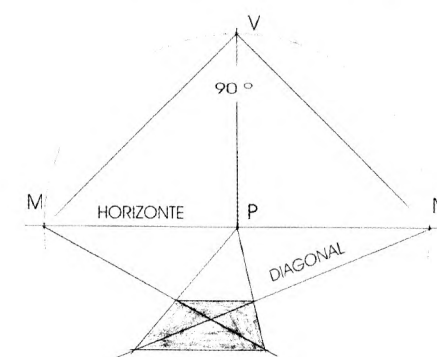


Fig. 25 b

determinar los elementos ocultos, de una perspectiva cónica, que sirven de base a esa representación pictórica.

Siempre partiremos de un elemento fiable de la pintura; sea, por ejemplo, el cuadrado ABCD. Por la concurrencia de los lados opuestos del cuadrado encontramos los puntos de fuga M, N, y uniendo estos puntos, la

línea de horizonte. En el centro (o) del segmento MN se traza la circunferencia con este diámetro. Sabemos que cualquier punto de esta curva formará ángulo recto con NM, al ser este diámetro hipotenusa del arco capaz de centro o. Para encontrar el punto P (centro de la perspectiva) trazamos la recta BD, que determina (b) bisectriz del cuadrado. Para determinar V (punto de vista abatido), unimos el punto e (normal del centro o de la circunferencia) con b (concurrente de todas las diagonales de los cuadrados semejantes a ABCD). La prolongación de esta secante eb determina el punto V (distancia abatida). La distancia del espectador al cuadro está determinada por V-P. Conocidos estos lugares geométricos se pueden determinar otros, como por ejemplo los medidores de las rectas que fugan a M o N, que los obtenemos por los abatimientos de los segmentos MV' o NV' sobre el horizonte (puntos mM, mN).

Como una fundamental propiedad de los problemas geométricos es la reversibilidad, no hay inconveniente en partir de cualquier otro dato conocido, a semejanza de como hemos hecho desde un cuadrado, para determinar los lugares geométricos que nos permitan la reconstrucción de una perspectiva; siempre, claro está, que la perspectiva del cuadro se rija por los principios de la óptica geométrica.

12. APLICACIÓN DEL MÉTODO GEOMÉTRICO A OBRAS ITALIANAS Y FLAMENCAS

Decimos que el arte no es una ciencia exacta, y que las reglas que establecemos de carácter general, están llenas de contradicciones y excepciones que, una vez más, por vía de excepción, vienen a confirmar nuestra regla de medición. Para no perdernos en casos aislados o anecdóticos hemos procedido con el siguiente método: no perdernos en el conjunto que entendemos por pintura flamenca y el que entendemos por pintura italiana, porque es evidente que se trata de dos enormes “cajones de sastre”, donde podemos encontrar las más variados y contradictorias piezas.

La época, o periodo histórico sobre el que centramos la atención, es importante, pues si nos remontamos más allá del primer renacimiento, los planteamientos perspectivos, esos que hoy entendemos como tales, no están prioritariamente en preocupación del artista. De igual modo, cuando los principios del espacio perspectivo dejó de ser objetivo primordial de los

pintores, porque las normas y métodos perspectivos tuvieron libre circulación por toda Europa, unificándose los principios geométricos de la proyección, palidecieron las diferencias entre escuelas, estilos y artistas. Pese a ello, vemos la persistencia de las características que aquí hemos expuesto, hasta en artistas muy avanzados en lo moderno como es Van Gogh, como flamenco, o un Tiépolo veneciano. (véanse figuras 3 y 4)

Tal vez, mejor que una reiteración de argumentos teóricos, sea más convincente la comparación de algunas obras. (Lo ideal serían mostrar muchas obras, pero este lugar no debe acoger nada más que algunos ejemplos significativos, con la seguridad que el lector cualificado sabrá encontrar muchos semejantes a los que exponemos aquí de modo orientativo. (véanse obras flamencas figuras 11 a 16; y pinturas venecianas en las figuras 17 a 22)

Conscientes, igualmente, que el rigor de una perspectiva geométrica se dio en muy contadas ocasiones, y en muy pocos artistas (incluso entre aquellos que dominan su teoría y práctica se introducen “correcciones” que modifican el aspecto puramente geométrico) es un riesgo la interpretación, en clave de perspectiva geométrica, de las obras de los pintores llenas de subjetividades más o menos arbitrarias. Pese a todo ello, para apoyarnos en cierto rigor, que aleje lo más posible nuestra subjetiva interpretación, analizamos dos obras con metodología geométrica, para reafirmarnos en nuestra impresión personal.

Figura 26. Tomamos esta reproducción de la “Última Cena” del pintor Dierick Bouts, al igual que hizo Panofsky en su célebre estudio, donde remitimos para otros muchos aspectos relacionados con la perspectiva. Pero ya hemos dicho antes como el sabio alemán pierde la ocasión de adentrarse por el planteamiento que aquí hacemos.

Tomando las líneas perpendiculares al cuadro hemos determinado, en su concurrencia, el punto P del infinito, y por tanto la línea del horizonte. Aprovechando el correcto trazado de los cuadrados de las baldosas hemos

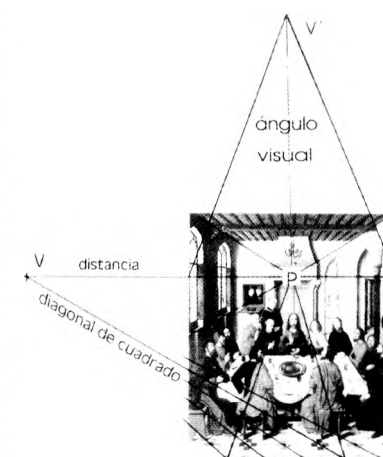


Fig. 26

trazado las diagonales que, siendo paralelas y fugando a 45° , determinan el punto V de la distancia. Abatiendo dicho punto sobre la perpendicular del punto principal P, se obtiene el punto V', desde dicho punto se dirigen visuales a los extremos laterales del cuadro, con lo que se determina el ángulo visual de esta pintura.

Figura 27 y 27 bis. Idéntico método hemos seguido para determinar la distancia en el célebre fragmento de la tabla de Mantenga del Museo del

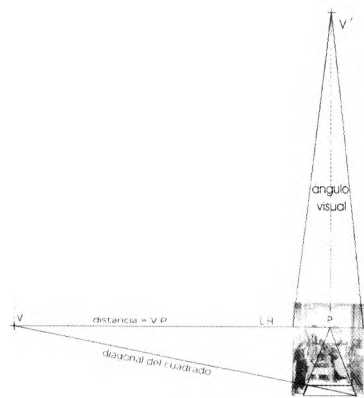


Fig. 27

Prado. Aprovechando el preciso trazado de la solería hemos determinado un cuadrado y su diagonal. Salta a la vista que se trata de dos espacios concebidos de muy diferente distancia, debido a sus ángulos visuales, más abierto en el primer caso y más agudo en el segundo. Con esta demostración geométrica podemos adentrarnos en otros casos similares, observando como repercute la distancia en el resto de la representación.

Figura 28. Ampliamos estos métodos de reconstrucción con base en la geometría, en un pintor tan metódico y ordenado

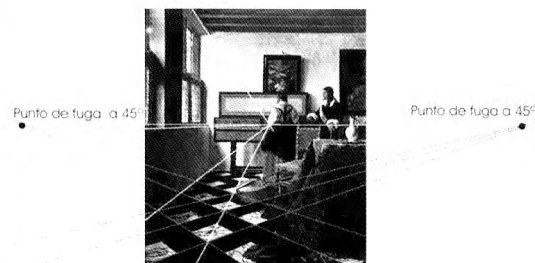


Fig. 28



Fig. 27 bis

como Vermeer, quien seguramente utilizó la cámara oscura (precedente de la actual fotografía), nos permite un trasvase de los métodos de representación sobre el plano. Es pintor que se presta a la experiencia de unificar los tres enfoques que puede tener la representación: la perceptiva

visual, la óptica

fotográfica y la métrica perspectiva. Por ello, en esta elemental demostración hacemos reversible su obra, reconstruyendo su planta o proyección diédrica (figura 29), así como el espacio en una perspectiva militar, debida al profesor Philip Steadman, de la Universidad de Oxford (Figura 30)

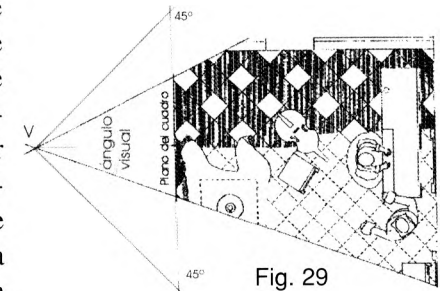


Fig. 29

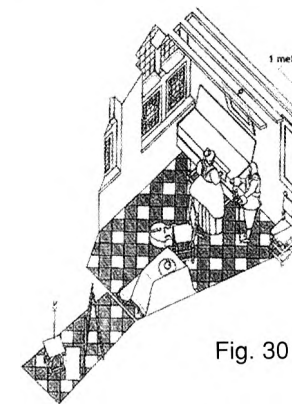


Fig. 30

13. UN EJEMPLO DE RESTITUCIÓN GEOMÉTRICA

Figura 31. Puede ser que quienes no están familiarizados con los métodos geométricos les resulte poco convincente la búsqueda de los fundamentos perspectivos en que se apoyan las obras pictóricas de los maestros, con una base tan exigua. Puede que, en uso de la libertad creativa y expresiva, o incluso de la ignorancia, la obra pictórica se rija por otras normas no

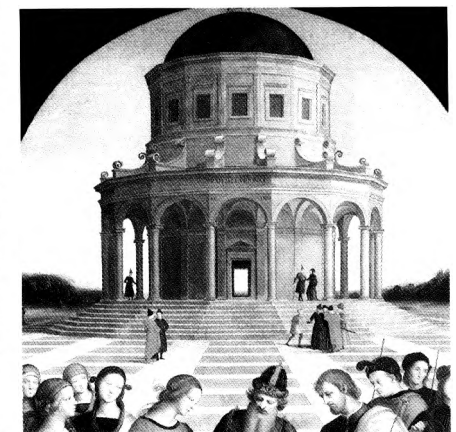


Fig. 31

referidas a un rigor perceptivo de la visión; pero hay excepcionales pintores que unen la belleza de las formas y su veracidad a la lógica visual. Es el caso del “divino” Rafael, de quien no se puede dudar de la bella armonía de sus construcciones ideales que, al mismo tiempo, responden a una lógica constructiva. Es por ello que, tomando este magnífico templete de su cuadro “Los desposorios de la Virgen”, queramos exponer una completa demostración de su reconstrucción geométrica, según el planteamiento métrico del profesor rumano Horia Teodoru.

Esta obra temprana, de un Rafael de veinte años, es una magistral lección de espacio pictórico. Rafael conoce los principios albertinos de la perspectiva artificial, pero los corrige en beneficio de la obra total. Con la lección aprendida del fresco de su maestro Perugino en la Capilla Sixtina, donde en “La entrega de las llaves a San Pedro” construye un octogonal templete al fondo de la escena, que para ser visto desde su base, no solo lo distanció del friso que componen los personajes primeros, sino que creó dos líneas de horizonte; construyó una más alta para el fondo y otra un poco más baja para los personajes del primer término disimulando la fusión de ambas. Este mismo sistema, pero con mayor maestría lo emplea Rafael en sus “Desposorios de la Virgen”; el punto principal y el horizonte del fondo se encuentra en el tercio inferior de la puerta central, ello produciría en las figuras primeras una visión “desde arriba”, lo que le restaría la grandiosidad que consiguió con un horizonte muy poco por encima de sus cabezas. El enlace de estas escenas de diferentes puntos de vista es testimonio de cómo la perspectiva está al servicio del arte y no a la inversa. Esta discontinuidad del espacio ha sido detectada por varios autores, aunque no se ha tenido en cuenta el factor de una diferente gran distancia en ambas perspectivas.

Como si se tratase de dos obras independientes, nos centramos ahora en la restitución geométrica del templete, que nos permitirá descubrir todos los elementos de una rigurosa perspectiva artificial, interpretadas por un genial maestro.

Figura 32. Partiendo de varios supuestos que se nos ocultan en el cuadro, cuales son: que se trata de un edificio de planta poligonal regular de dieciséis lados; que la parte oculta tiene simétrica morfología y proporciones que las vistas; que los arcos son semicirculares; que los personajes están representados a escala, por lo que se pueden tomar como canon de medida métrica, en virtud de una media de estatura. Y poco más se precisa ante tan perfecta construcción.

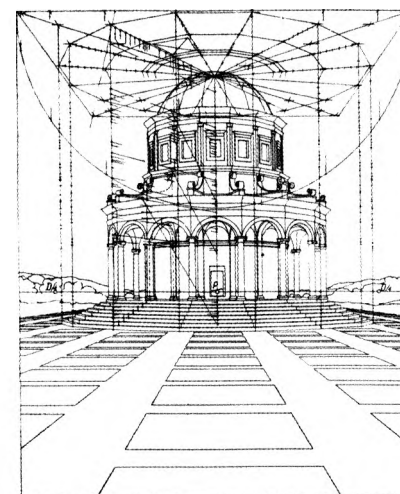


Fig. 32

Sobre la perspectiva original se determina la línea de horizonte y el punto P principal; prolongando el plano geométral o suelo hasta el centro de la construcción, pasando por P se elevará el eje del edificio, que será un eje referencial de mediatas en verticales. En este eje sumamos la altura de la escalinata de ocho peldaños iguales. El trazado por la semiesfera de la bóveda de un par de arcos meridianos, precisamos el centro o punto más elevado del eje. Sobre este eje, decimos, se trasladarán, por paralelas las alturas de la construcción.

Por el eje vertical le trazamos un plano paralelo al cuadro, en el que podremos dibujar una sección-alzado del templete. Igualmente, por un abatimiento horizontal, obtenemos la apotema del polígono base regular de dieciséis lados. Trazamos el círculo máximo de la base de la escalinata, en el que se puede inscribir, de forma regular la construcción en planta. Tenemos como resultado la proyección diédrica del edificio según la figura 33.

El círculo máximo que hemos obtenido en planta, se traslada al plano vertical, paralelo al cuadro que pasa por el eje; en base a este diámetro se construyen, en perspectiva los polígonos concéntricos que servirán, con sus respectivos radios, para trasladar las dimensiones horizontales en coordenadas con las verticales, y determinar los vértices, aristas y puntos necesarios para la construcción de la perspectiva cónica por el sistema de Piero de la Francesca que, seguramente, conocía Rafael.

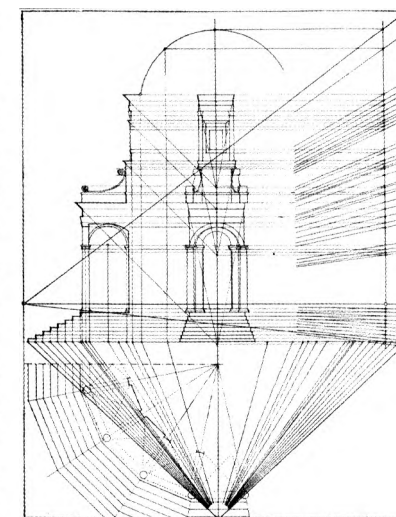


Fig. 33

Que Rafael conocía los métodos perspectivos de Piero, queda patente en su obra, pero históricamente nos consta como en la corte de Urbino y bajo la protección de los Montefeltro, se reunieron grandes hombres preocupados por la geometría; concurren con Bramante y con Piero otros importantes arquitectos, matemáticos y pintores (entre los que se contaría el padre de Rafael) que dejaron interesantes huellas en las perspectivas de las taraceas de las puertas que todavía conducen a la sala de la sorprendente tabla de La Città ideale, cuyo detalle vemos en la figura 34. Estas no fueron obras aisladas, como reconocemos en las similares de Berlín o Baltimore, lo que nos indica el importante foco de estudios perspectivos que pudo favorecer la creación de tales obras.

Con el método perspectivo de Piero, que es una sintética aplicación de la manera de Brunelleschi, Alberti, incluso del Masaccio de la Capilla Brancacci, pueden realizarse los trazados del templo de Rafael, pero se nos antoja labo-

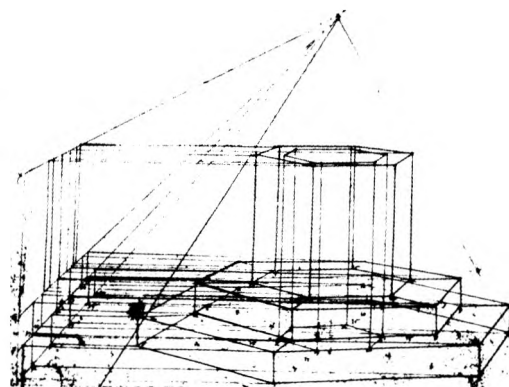
rioso en extremo para la perfecta construcción de esta pintura. Es propio de un genio

como Rafael encontrar, por propios caminos intuitivos, soluciones que requieren largos recorridos en otros artistas, y tal vez, por esos atajos desconocidos, transitó el de Urbino. (Véase el método de Piero que conocía Rafael, figura 35).

Tras esta laboriosa reconstrucción que presentamos, quedan al descubierto los puntos de fuga, y todos los elementos geo-



Fig. 34



Trazado geométrico de Piero de la Francesca

Fig. 35

métricos necesarios para establecer la gran distancia del punto de vista del espectador. Se confirman, también aquí, las características de teleobjetivo fotográfico que venimos encontrando en las pinturas italianas.

14. NUESTRA EXPERIENCIA DE LA DISTANCIA COMO PINTOR.

Cuanto venimos diciendo, respecto al punto de distancia perspectivo, lo hemos estudiado ajenos a nuestro propio quehacer como pintor. Es, llegado a este punto, que hemos querido echar una mirada a nuestra producción pictórica, bajo este prisma.

Estas obras no han sido seleccionadas con rigor y no rozan los mejores ejemplos didácticos; solo son consecuencia de la facilidad para mostrarlas aquí. Se trata de algunas de las pinturas del más del medio centenar que conservamos a mano en el estudio. Pertenecen a diferentes etapas y no fueron hechas como ilustración al tema que nos ocupa. Hoy vemos, sorprendidos, que sin conciencia de ello, hemos aplicado en nuestras obras el concepto de distancias variadas que, ahora, al contemplarlas iluminadas bajo este enfoque, nos resultan reveladoras. Al no habernos guiado al realizarlas este propósito perspectivo, sino que fueron otras motivaciones las que nos dominaban, deducimos que ha sido algo que rebasa el umbral de nuestra racionalidad pictórica, algo propio de nuestra personalidad inconsciente y, por ello, factor muy fiable para la investigación de nuestra formación subliminal. Esta experiencia propia nos permite juzgar que, de modo semejante, también pudieron actuar, de manera no premeditada, aquellos pintores que hemos analizado aquí; y que su manera de expresar el espacio rebasa su propio propósito estético y estilístico.

Una mirada superficial por algunas de estas obras que tenemos más a mano nos reafirman en esta cualidad tan esquiva para el observador no prevenido, como es la distancia perspectiva del pintor-espectador al cuadro, y de su nacimiento espontáneo.

Figura 36. Por los años setenta estábamos preocupados por el estudio de la perspectiva curvilínea que habían presentado en la Academia de Ciencias de Bélgica,

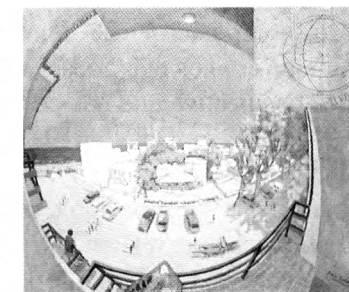


Fig. 36

Albert Flocon y André Barre, en 1964. Como resultado de aquellas teorías hicimos algunas obras pictóricas a semejanza de esta que presentamos, como un estudio del natural. Es un caso extremo de distancia corta que va más allá de la imagen gran angular fotográfica, para asemejarse más a la llamada fotografía de “ojo de pez”. El ángulo visual es de ciento ochenta grados, lo que obliga a una curvatura y a un empequeñecimiento de las formas descentradas. De cuantas distancias cortas hemos mencionado más arriba, esta es el máximo exponente, pues permite ver por debajo nuestra propia paleta y, por arriba, el techo sobre nuestra cabeza. Analizando los efectos de estas obras sacamos experiencias que nos familiarizan con las repercusiones de la distancia corta en las pinturas.

Figura 37. También esta obra realizada por los años cincuenta, cuando andábamos muy lejos de preocuparnos por estos temas, nos muestra las consecuencias de una distancia muy corta. Se detecta un horizonte alto y una aproximación al modelo que provoca cierta deformación, con lo que más tarde llamaríamos perspectiva de cuadro inclinado ascendente, y que muchos colegas llaman, imprecisamente, “de tres puntos”. Lo peculiar es nuestra cercanía al cuadro que presenta una solería no muy diferente de la de tantos pintores flamencos que hemos analizado. Podemos garantizar que no era nuestro propósito jugar con problemas de perspectiva sino arrancarle expresividad y agresividad a esas botellas; la distancia corta fue una consecuencia incontrolada de nuestra mirada.

Figura 38. Ya más próximo en el tiempo, en el año 1998, realizamos esta composición de tema religioso. Aunque éramos más consciente de la técnica perspectiva que nos permitiría abarcar un espacio más amplio, no nos lo planteamos como un problema apriorístico, sino que surgió como resultado de dar importancia por el tamaño mayor y su lugar central a la figura de Jesucristo, en torno a la mesa de la Consagración. Ello

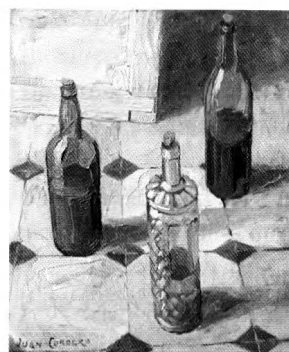


Fig. 37

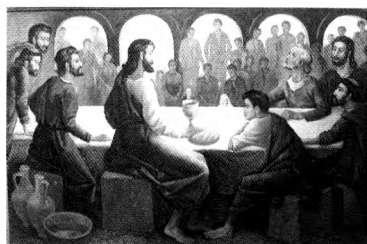


Fig. 38

nos llevó de modo casi instintivo a elegir una distancia corta y un gran ángulo visual, como si fuese con el gran angular fotográfico, que hiciera compatible nuestro acercamiento con abarcar mucha escena. Los pies y los objetos del primer término están vistos desde muy alto, y los personajes del fondo se empequeñecen muy violentamente en el segundo término. Debemos agregar que toda la idea no tuvo ningún soporte real de referencia, sino que toda la obra fue pura imaginación o modelo mental. Ahora descubrimos, al hacer este análisis, que la propia línea horizontal del borde de la mesa más próximo, se curva ligeramente como ocurriría en una perspectiva curvilínea. Es verdad que hemos profundizado algo en el concepto curvilíneo del espacio, tanto en teoría geométrica como en las aportaciones plásticas de Fouquet. Comprendemos que esto puede ser un acto reflejo de nuestros conocimientos perspectivos acumulados en tan largos años de docencia, pero no nos guiaba al hacerlo más que un acto de sensibilidad selectiva, sin tener conciencia de realizar los efectos de una operación racional.⁽¹⁾

Figura 39. Algo parecido nos sucedió en esta obra realizada pocos años antes, que también responde a una distancia muy corta. Sin llegar a la deformación de los primeros términos si hay un efecto de gran angular que engrandece los primeros términos a costa de los personajes del segundo que se empequeñecen distanciándose mucho de la escena. Nuestro propósito fue simplemente compositivo; que la figura de Cristo, como protagonista ocupase el centro y, tanto la línea oblicua del camino que era para producir una perspectiva de acercamiento por su convergencia con el brazo largo de la cruz, de igual modo la figura de la izquierda (aparte de sus valor simbólico y testimonial en su anacrónico indumento) cerraba la convergencia de las dos líneas en perspectiva; el grupo de la Tres María quedaban enmarcadas por lo que compensaba su pequeño tamaño con este remarco. Tratábamos de acercarnos a la cabeza del Nazareno y, tal vez ello, produjo el efecto de distancia muy corta.

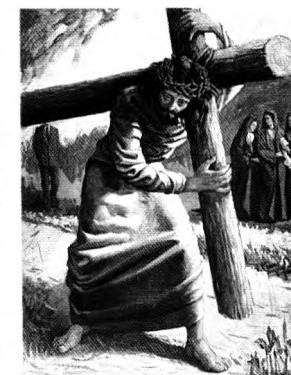


Fig. 39

¹ “Visión y representación curvilínea del espacio”. Temas de Estética y Arte, VIII.

Figura 40. Esta obra un tanto tenebrista está muy cerca del pintor; hay cierta deformación de perspectiva acelerada en la silla y, de modo más palpable, en la violenta reducción de las piernas del maniquí; el punto de vista muy alto produce el efecto de estar el espectador muy encima del modelo.



Fig. 40

Figura 41. Es el interior del estudio que teníamos por los años cincuenta. Se trata de una pintura del natural y, a pesar de ello, acusa el efecto de perspectiva acelerada por la proximidad del punto de vista. Se violentan las líneas oblicuas, y lo parecen más porque la incli-

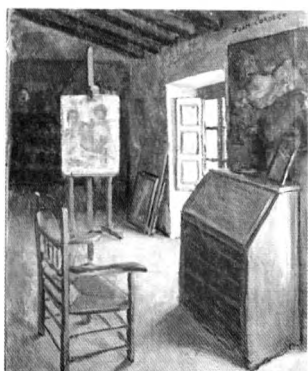


Fig. 41

nación del techo produce un efecto perspectivo. El sillón se acerca por su deformación y el mueble tiene muy exagerado su ángulo con el suelo, que debería ser más obtuso. Hay evidentes diferencias con la habitación de Van Gogh (figura 3d) pero está dentro de ese mismo contexto perspectivo.

Figura 42. Esta imaginaria recreación de la construcción de la Torre de Babel, que de seguro está influenciada inconscientemente por las de Bruegel, es totalmente imaginada. Se trata de una serie de obras con este tema que abordamos por los años noventa; más de

quince dibujos y unos diez cuadros de diferentes formatos, nos ocuparon de modo insistente un tiempo. Nos suele ocurrir cuando un tema nos ronda invadiéndonos, que son varias las versiones en ese tiempo, casi obsesivo, que la idea nos posee. Nos ocurre entonces que, al proyectar cualquier imagen, tomando el modelo que tenemos en la mente y, de una manera espontánea, tomamos un punto de vista para contemplar la escena; no nos hemos autoanalizado, pero cree-



Fig. 42

mos que siempre ocurre cuando brota la primera idea: que ya la vemos “desde” un lugar; y este lugar nos impone con gran automatismo egocéntrico, el punto de la distancia con su ángulo visual, dominando todo el conjunto de la composición. De ahí creemos que arrancan todos los elementos perspectivos (ya asumidos por la experiencia) para hacer la obra distante o cercana. En este caso concreto queríamos dominar una amplia panorámica, por lo que debíamos alejarnos para abarcar mayor ángulo de visión. Y chocábamos con un dilema: si queríamos darle grandiosidad y sensación de altura, debíamos situar el punto de vista muy bajo, pero ello nos ocultaría el panorama e impediría ver los laboriosos constructores. Subimos la línea del horizonte sabiendo que restábamos majestuosidad en beneficio de dominar la escena, además de un detalle “histórico”, que nos situábamos en una colina más alta que en la que se cimentaba la torre o, tal vez, la veíamos flotando desde el aire. El resultado ha sido esta pintura como observada con teleobjetivo.

Figura 43. También es imaginaria la composición de esta escena de un rebaño de cabras. Tomamos algunos apuntes y referencias del natural, y con ellos y el recuerdo de sus actitudes y comportamientos, compusimos la obra. El sentido monolítico de otras obras desaparece aquí por una serie de líneas casi horizontales del fondo. Es como un fragmento, como cortado de un todo más amplio, que está pidiendo continuación por ambos lados. El uniforme tamaño de las cabras nos indica que están tomadas a gran distancia y, si no se ven comprimidas por el efecto de una perspectiva retardada o de teleobjetivo, es porque lo accidentado del terreno las sitúa en distintos niveles, visibles para el espectador, sin que las primeras oculten a las demás. Es evidente que estamos lejos del conjunto del rebaño, sin peligro de que las cabras invadan nuestro terreno.



Fig. 43



Fig. 44

Figura 44. Medio siglo antes del

cuadro anterior, pintamos esta vista de la plaza mayor de Lebrija. El cuadro está tomado directamente del natural, y en una sola sesión, estamos situados en una alta azotea que nos impone la línea de horizonte, y también a una gran distancia entre nosotros y el primer término. No hay ningún planteamiento previo de perspectiva, sino que esta brotó de la contemplación directa de la escena.

Figura 45. Y es ahora, al contemplarlas juntas, cuando descubrimos la semejanza compositiva que hay entre este paisaje, (completamente imaginado, sin referencia alguna del natural), con las torres de Babel que hicimos diez años después. (figura 42). Y, como en aquella, es aquí la gran distancia del punto de vista lo que caracteriza este paisaje. Como un acto reflejo, al pensar en un paisaje grandioso coronado por restos de un castillo de roca pelada y una ladera o valle más fértil que, igualmente, hemos mirado desde lejos. Se trata, por tanto, de un fragmento de espacio paisajístico que bien se pudiera estar viendo desde muy lejos con catalejos. Se deduce que, estas formas compositivas, yacen como aletargadas en nuestro inconsciente, apareciendo sin nuestro control, en los momentos menos esperados, como ocurre con algunos sueños. No hay que recurrir a Freud para descubrir el gran caudal de imágenes que guardamos, de forma incontroladas, y que forman como un pozo de reservas insospechadas para nuestras creaciones. En resumen, una vista a gran distancia.

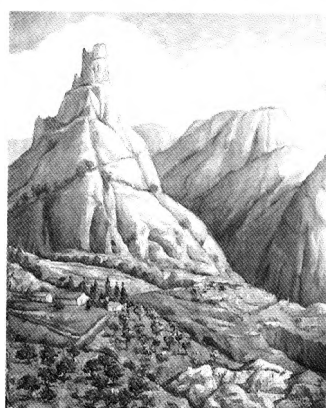


Fig. 45

Figura 46. Vueltas a una escena de interior, totalmente imaginada, a la provocación de la Exposición del centenario velazqueño en el Prado, en 1990. Varias obras hicimos con temática semejante, que trataban de sorprender a Velázquez cuando pintaba. En esta ocasión en un descanso, evocando la Venus que pintó en Italia. Pero esa es



Fig. 46

la anécdota. El tema, recrear un espacio que estaba en nuestra imaginación. Aquí lo traemos como una escena con una distancia que podríamos definir como “media” o normal. Estamos en la estancia, y allí introducimos, en virtud de la distancia, al espectador, pero alejados lo bastante para no distraer a los protagonistas. Estar próximos para sentir cerca la escena, pero lo bastante alejados para ser solo espectadores y no actores implicados.

Figura 47. Y, finalmente, mostramos una composición con varios objetos, tratando de crear una arquitectura equilibrada de formas y espacios. Solo la olla es un modelo real que está en el estudio, las demás formas, incluidas las frutas, jarro, caja y tela, fueron producto de nuestra inventiva. Aquí también hemos tomado una distancia media, distancia que permite acercarnos a las formas pero también mantener una prudente medida que nos permitía dominar la escena con una sola mirada y, ello, para ver las relaciones entre los llenos y vacíos, luces y sombras, formas rectas y curvas; y para que no nos detengamos en mirar minuciosos detalles individualizados, o calidades y texturas en fragmentos y parcialidades, en los trampantojos que tanto se lleva en las pinturas de los neorrealistas sevillanos actuales, y que no es nuestro estilo.

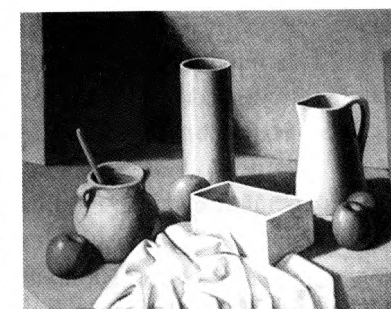


Fig. 47

Con esta visión sobre algunas de nuestras pinturas llegamos a una conclusión de carácter personal, pero que puede tener validez más universal: establecer la distancia no está en el planteamiento consciente de la obra, ni siquiera está en la intención del pintor, sino que es la consecuencia del tema que abordamos, del planteamiento compositivo y del estilo personal del artista ante aquella obra. De modo inconsciente surge con espontaneidad cuando ya dominamos la técnica de la perspectiva, bien por vía de la experiencia o por el estudio teórico bien asimilado. Es, por ello, un rasgo estilístico original, que se nos presenta en la obra, como escapado furtivamente de las manos del pintor.

15. CONCLUSIÓN.

Tras este irregular itinerario nos planteamos nuevamente la cuestión: ¿Es el espacio pictórico y, más concretamente, la distancia perspectiva, una de las constantes que definen un estilo o una escuela? ¿Es la elección de la distancia un acto consciente del propio artista o, por encima de sus conocimientos técnicos, es espontánea la elección del punto de vista?

Y por último, ¿podemos establecer el principio de que la pintura flamenca y la italiana tienen como notas diferenciales la menor o mayor distancia perspectiva, respectivamente?

Tras mucho analizar las obras, puesta nuestra atención en su representación perspectiva del espacio, nos inclinamos a pensar que el espacio pictórico (continente y contenido, lleno y vacío, formas y fondos) está muy unido al estilo de visión personal de cada artista; que forma parte de algo consustancial con su personalidad.

Y es por esta indisoluble unión del concepto pictórico y el espacio perspectivo, que brota espontáneamente de cada artista, sin su consciente control, incluso a su pesar; por lo que creemos que es un importante aspecto a la hora de analizar los datos personales (diferenciales) entre los artistas. Creemos que es más fiable que los rasgos caligráficos, aquellos sutiles rasgos que escapan de su pluma, por encima de su uniformador aprendizaje de rotulación; al fin se trata de una postura del inconsciente que escapa al propio pintor y que reflejan su personalidad.

Aceptando esto (con las naturales reservas y excepciones) nos queda la cuestión central de nuestra hipótesis: los abundantes ejemplos que hemos manejado de pinturas flamencas, nos muestran una gran abundancia de obras con el punto de vista más cercano al cuadro que, por contra, las pinturas italianas, y particularmente venecianas, que nos muestran distancias muchos mayores entre los puntos del cuadro P, y el de vista V.

Que estos datos sean relevantes y significativos, para el mejor conocimiento y catalogación de las obras pictóricas, no nos toca a nosotros decirlo. Ahí quedan a la general consideración estas ideas, por si alguien se hace eco de ellas con ilusión semejante a la que las exponemos.

Juan Cordero Ruiz

BILIOGRAFÍA DE PARTICULAR INTERÉS PARA EL TEMA.

- * Alpers, Svetlana. "El arte de describir". ISBN: 84-7214-380-3
- * Aillaud, Gilles y otros. "Vermeer". ISBN 84-7444-590-6
- * Androuet du Cerceau, Jacques. "Lecciones de Perspectiva positiva". ISBN: 84-85-434.
- * Barozzi, Jacopo. "Regole della Prospettiva Pratica". Arnaldo Forni Editore. Venecia 1743
- * Damisch, Hubert. "El origen de la perspectiva". ISBN 84-206-7173-6.
- * Dubery, Fred y Willats, John. "Perspective and other drawing systems". ISBN:0-442-21959-8
- * Francastel, Pierre. "La realidad figurativa". ISBN 84-7509-470-8
- * Francastel, Pierre. "La figura y el lugar". Monte Avila Editores C.A. Venezuela, 1969
- * Francastel, Pierre. "Sociología del arte". ISBN: 84-206-1568-4.
- * Friedländer, Max J. "El arte y sus secretos". Editorial Juventud, Barcelona 1949
- * Gioseffi, Decio. (Varios). "La prospettiva rinascimentale". ISBN 88-7038-0016-5
- * Chastel, André. "Arte y humanismo en Florencia en tiempos de Lorenzo el Magnífico". ISBN 84-376-0327-7
- * Chastel, André. "Fables, formes, figures" ISBN: 2-08-210709-4
- * Marias Franco, Fernando y otros. "Tiziano, sus espacios y sus tiempos". ISBN-84-207-4221-X
- * Kemp, Martín. "La ciencia del arte". ISBN: 84-460-0866-1
- * Kubovy, Michael. "Psicología de la perspectiva y el arte del Renacimiento". ISBN: 84-8164-088-3
- * Panofsky, Erwin. "Vida y arte de Alberto Durero". ISBN 84-206-7027-8.
- * Panofsky, Erwin. "La perspectiva como forma simbólica". ISBN 84-7223-031-7
- * Panofsky, Erwin. "Renacimiento y renacimientos en el arte occidental". ISBN: 84-206-2121-8
- * Parronchi, Alessandro. "Studi su la dolce Prospettiva". Aldo Martello Editore. Milano, 1964
- * Pirenne, M.H. "Óptica, perspectiva , visión". Editorial Victor Lerú SA.1974

- * Teodoru, Horia. "Perspectiva". Edita Comanda 1363. V. Stalin. Bucuresti 1958
- * Toran, Enrique, "El espacio en la imagen". ISBN:84-86153-97-2.
- * Vredeman de Vries, Jan. "Perspective". Dover Publications, Inc. Neww York, 1968
- * Wheelock, Arthur K. "Perspective, Optics, and Delft Artists Around 1650" ISBN: 0-8240-2740-X
- * Wohl, Helmyt. "The patings Domenico Veneziano". ISBN 0-8147-9185-9. New York University Press, 1980
- * White, John. "Nacimiento y renacimiento del espacio pictórico". ISBN 84-206-7124-X
- * Wilde, Johannes. "La pintura veneciana". ISBN 84-86763-03-7
- * Wright, Lawrence. "Tratado de perspectiva". ISBN 84-7616-003-8